مقاربة النص الموازي في روايات بنسالم حميش

الدكتور جميل حمداوي

بعد تطبيقنا للمقاربة العنوانية على الشعر العربي الحديث والمعاصر قصد معرفة تطورات العنوان على مستوى البنية والدلالة والوظيفة([1])، ارتأينا توسيع مجال البحث ليشمل النص الموازي بجميع عتباته الداخلية والخارجية. ولكن هذه المرة في مجال الإبداع الروائي. لذا كان موضوع أطروحتي هو (مقاربة النص الموازي وأنماط التخييل الروائي في روايات الدكتور بنسالم حميش)، وكانت وراء هذا الموضوع دوافع ذاتية وموضوعية. فالأولى تتمثل في إعجابي الشديد بفن الرواية، وشغفي الكبير بنصوص نجيب محفوظ الروائية، وقدرتها على تصوير المجتمع العربي وتشخيصه بصفة عامة والمجتمع المصري بصفة خاصة. وكنت أرى في الرواية عالما تخييليا يعكس الواقع أو الذات أو الروائية -Romanesque- بشكل فني رائع، قد يتوافق مع أفق القارئ أو قد يخيبه لإثارته وتحفيزه وجدانيا وذهنيا، ولا أنسى تلك المحاضرات حول الرواية العربية التي كنا نتلقاها ونثابر عليها إبان المرحلة الجامعية عندما كان يحاضر فيها أستاذنا العراقي جاسم الساعدي- جزاه الله عنا خيرا- في كلية الآداب بجامعة محمد الأول بوجدة خلال الثمانينيات. فقد كنا نحس باللذة ونشوة القراءة ونتهافت بشدة على اقتناء الروايات واستعارتها لقراءتها. بل كنا نكتب حولها عروضا ودراسات تجمع بين الجوانب الدلالية والفنية؛ مما أهلنا للخوض في مجال الرواية وتتبعها بالتاريخ والدراسة. ولا أنسى كذلك فضل أستاذي الجليل الدكتور محمد أنقار الذي درست على يديه - في جامعة عبد المالك السعدي بتطوان أثناء إعدادي للدراسات المعمقة- الصورة الروائية، وعلمني - بعمق علمي- كيف أقرأ الرواية قراءة منهجية وجمالية وواعية، وكيف أرصد الصور الروائية من خلال السياق النصي، أو الذهني، أو البلاغي، وتحديد الطاقة اللغوية، والمعيار الجنسي عبر تذوق أساليب الصور، بنية ودلالة ووظيفة؛ لفهم مناحيها الجمالية والإنسانية.([2])

وما زلت أتذكر دروسه الجامعية التطبيقية في تلقين فن الرواية ونصح الطلبة على قراءة النصوص الروائية الكثيرة، لاستخلاص ملامحها الأسلوبية، ومكوناتها الفنية، وسماتها التجنيسية؛ بدلا من قراءة النظريات الغربية، وتطبيقها بشكل حرفي جاهر، أو عشوائي، على نصوص تأبى استساغتها، وتتنافى مع خصوصياتها الإبداعية.

أما الدوافع الثانية، فتتمثل في تعميق المفاهيم الرواية وإعادة النظر في بعض الأحكام التي صدرت عن عجل، وتبيان الكيفية التي نقرأ بها النص الروائي، ونقاربه مقاربة كلية، حتى لا نركز على جزء دون آخر؛ لأن النقد الروائي العربي اهتم كثيرا بالنص الإبداعي الأساسي، وأهمل نصين مجاورين لهذا النص البؤري، هما: النص المحيط، والنص الفوقي الخارجي.

[1] - جميل حمداوي: إشكالية العنونة للدواوين والقصائد الشعرية في الأدب العربي الحديث والمعاصر، رسالة لنيل دبلوم الدراسات العليا، نوقشت في ٣٠-٠٥-١٩٩٦، تحت إشراف الدكتور محمد الكتاني. وهي موجودة بكلية الآداب تطوان بدون ترتيب ولا ترقيم رفي.
[2] - د. محمد أنقار: بناء الصورة في الرواية الاستعمارية- مكتبة الإدريسي للنشر والتوزيع، تطوان، ط ١/ ١٩٩٤.

وهذا يعني أن موضوع العتبات الشائك هو الذي حفزني للاهتمام به، والخوض في قضاياه، قصد الإحاطة الكلية بالعمل الروائي من كل أطرافه وهوامشه، بعد أن كان النقد الروائي العربي لا يعيره أدنى اهتمام، لذا وقع أسير الانتقائية والتجزيئية والنظرة الأحادية، ولم يسائل ما يحيط بالنص من حلقات محيطة أو فوقية خارجية. كما أثارتني أنماط التخييل الروائي للتركيز عليها لتحديد مقوماتها النظرية والمنهجية من خلال التطبيق النصي.

تلكم إذن أهم الدوافع التي كانت وراء اختياري لهذا الموضوع المتواضع، أما عن عنوان أطروحتي فهو (مقاربة النص الموازي وأنماط التخييل في روايات الدكتور بنسالم حميش)، ويتكون من المفاهيم التالية :

أ- مقاربة النص الموازي

ب- روايات بنسالم حميش

أ- مقاربة النص الموازي:

إن المنهجية التي نروم الدفاع عنها في أطروحتنا، وتطبيقها على الرواية المغربية الطليعية، من أجل معرفة بنياتها الدلالية والجمالية وملحقاتها النصية: الداخلية والخارجية، هي المقاربة المناصية، نسبة إلى النص الموازي (le Paratexte). والمقاربة Approche تؤكد نسبية الحقيقة في العلوم الإنسانية بصفة عامة، والآداب بصفة خاصة. فالظاهرة الأدبية تتسم بعدة خصائص، تبعدها عن مجال التجريب، والتيقن، والتقنين، والحتمية العلمية مثل: النزعة التخييلية والتغير والوعي، علاوة على النزعة الإنسانية التي يستحيل التحكم فيها بأدوات المختبر ومفاهيم العلوم التجريبية.

لذا، فهذه الطريقة المنهجية تحاول قدر الإمكان أن تقترب من الحقيقة، بيد أن النص الإبداعي يبقى دائما نصا مفتوحا في دلالاته وتأويلاته كما يؤكد ذلك أمبرطو ايكو (Umberto Eco). ولا يمكن الإحاطة بمقاصده ونوايا مبدعه. ومن ثم يمكن القول: إن الحقيقة منعدمة وغير موجودة أصلا إذا اعتمدنا لغة التشريح والاختلاف عند جاك دريدا (Jacques Derrida)([1])

وعلى الرغم من نسبية النتائج وفرضية المعطيات وصعوبة التأكد منها، فإن هذه المقاربة خاضعة لقواعد منهجية محصورة في الخطوات التالية: البنية، والدلالة والوظيفة، والقراءة السياقية: الداخلية والخارجية. وسمينا هذه المقاربة ب "المناصية" لكونها تنصب على قراءة النص الموازي في بعديه المحيطي والفوقي. أي تنكب على مساءلة العتبات ولواحق النص وأنماط التخييل في ضوء المعطيات الدلالية التي يزخر بها النص الروائي. والمقاربة المناصية جزء من "الإنشائية" أو البويطيقا

[1] - د. عبد الله إبراهيم: التفكيك: الأصول والمقولات، (الدار البيضاء)، دار عيون المقالات، ط١/١٩٩٠م.

المنفتحة، ما دامت دراستنا ستنفتح قدر الإمكان على التخييل النصي الداخلي والسيميائيات ونظريات القراءة والتقبل لإثراء البحث منهجيا وإغنائه معرفيا.

إذن، فمقاربتنا مناصية تجمع بين دراسة النص الموازي، وأنماط التخييل من خلال المكونات النظرية والبنيوية والدلالية والوظيفية دون أن ننسى قراءة المرجع في الرواية وتأويله لتكون قراءتنا متكاملة ومحيطة بجميع الجوانب النصية

ب- روايات بنسالم حميش:

تندرج روايات بنسالم حميش ضمن الرواية المغربية الجديدة التي ظهرت منذ أواسط السبعينيات، وحققت تراكما كميا وكيفيا في العقدين الأخيرين، وضمن النماذج الحداثية في الرواية العربية المعاصرة التي انزاحت عن النصوص التقليدية، تجريبا وتأصيلا. وتستند روايات بنسالم حميش إلى تجريب التقنيات الفنية المعروفة في الرواية الغربية، وتوظيف أنماطها التخييلية على مستوى التجنيس، وتأصيل السرد العربي المعاصر، عبر الاستعانة بالأشكال السردية العربية القديمة واستلهام أجناسها الحكائية -تناصا حوارا ومعارضة -مثل: الرحلة والخبر والتصوف والتاريخ والمقامة والحديث والشعر، بالإضافة إلى استعادة التراث وإعمال التخييل فيه: إبداعا وخلقا وأنسنة وتشخيصا. وما زال النقد العربي الحديث يشيد بأعمال بنسالم حميش مغربا ومشرقا. بيد أنه لم يولها الاهتمام الكافي إلا مؤخرا. وما زالت نصوصه الإبداعية في حاجة إلى الدرس والفحص والتمحيص، والنقد البناء والتحليل العميق الذي ينبني على مناهج نقدية أكثر حداثة لمقاربة الكون الروائي لدى حميش، ويكون في مستوى النص ورؤية الكاتب إلى العالم.

فقد حقق حميش قفزة نوعية في الكتابة الروائية، إذ عمد إلى تجديد الخطاب الروائي: تجريبا وتأصيلا عبر الانفتاح على الرواية العالمية واسترفاد الأشكال والتقنيات السردية التراثية. ويمكن تشبيهه -في رأيي- بجمال الغيطاني وإميل حبيبي ومؤنس الرزاز وواسيني الأعرج والطيب صالح لأنهم يشكلون مدرسة تراثية في الرواية العربية الجديدة.

هذا، وإن بنسالم حميش أصدر إلى حد تاريخ إنجاز هذه الأطروحة خمس روايات وهي: "مجنون الحكم" التي فازت بجائزة الناقد للرواية سنة ١٩٩٠، و"محن الفتى زين شامة" ١٩٩٢، و"سماسرة السراب" ١٩٩٦، و « العلامة » ١٩٩٧، و « بروطابوراس ياناس!" ١٩٩٨م. وهو في هذه الروايات يتكئ على الموروث العربي والشعبي والتراث العالمي الإنساني.

ونحن في عملنا هذا سنركز على هذه النماذج الروائية الخمسة، لمعرفة مواضيعها وأنماط تخييلها وقالبها السردي ومكوناتها البنيوية: قصة وخطابا ورهانا.

إذن، فالأطروحة التي أروم الدفاع عنها ذات شقين:

الشق الأول منهجي: ويتعلق بمدى نجاعة المقاربة المناصية وكفايتها النظرية والمنهجية والتطبيقية في فهم الرواية العربية وتفكيكها وتأويلها. والشق الثاني موضوعي، ويرتبط بالخوض في موضوع النص الموازى بصفة عامة، وأنماط التخييل لدى بنسالم حميش بصفة خاصة.

أما تصميم هذا العمل فجاء كما يلي:

بدأنا بمقدمة حددنا فيها الموضوع والبواعث الذاتية والموضوعية ومنهجية البحث ومكونات الموضوع وتصميمه وصعوباته. وبعد ذلك انتقلنا إلى تمهيد حددنا فيه مفهوم النص الموازي وأهميته في الدراسة الأدبية والتخييلية خاصة في مجال الرواية ووزعنا البحث إلى أربعة أبواب:

تحدثنا في الباب الأول عن عتبات النص الموازي، وقسمناه إلى فصلين: الأول خاص بعتبات النص الداخلية والثاني ركزنا فيه على عتبات النص الخارجية.

أما الباب الثاني، فمتعلق بنمط التخييل التاريخي في روايات بنسالم حميش، وقسمناه إلى فصلين، الفصل الأول خاص برواية (مجنون الحكم) أو جدلية السلطة وهوسها. وركزنا في الفصل الثاني على رواية " العلامة" أو المثقف المتنور والسلطة:.

وفي الباب الثالث، توقفنا عند رواية (سماسرة السراب) أو نمط التخييل العجائبي، فخصصنا الفصل الأول بمدخل نظري إلى الرواية العجائبية، والفصل الثاني خصصناه به(سماسرة السراب) أو المهاجر السري والسلطة.

أما الباب الرابع والأخير، فعنوناه بنمط التخييل السياسي، وقسمناه إلى فصلين: الفصل الأول بعنوان: (محن زين شامة) أو المثقف العاطل والسلطة، والثاني عنوانه: بروطابوراس ياناس! أو المثقف الانتهازي والسلطة.

وأنهينا أطروحتنا بخاتمة جمعنا فيها الخلاصات والنتائج التي انتهينا إليها. وأردفنا كل ذلك ببيليوغرافيا المصادر والمراجع وفهرسة عامة مفصلة ومبوبة:

أما عن الصعوبات والعراقيل التي اعترضتنا، فتتمثل في قلة المصادر والمراجع حول النص الموازي بصفة عامة –على حد علمي– في المكتبات العربية.

هذا وإن أغلب الدراسات المكتوبة حول النص المحيط والنص الفوقي مكتوب باللغات الأجنبية، مما يتطلب القراءة المتأنية لها، وترجمتها إلى العربية بطريقة فورية، بعد مراعاة سياقها الإبداعي والثقافي والحضاري، ناهيك عن ضآلة قيمة البحث العلمي في عالمنا العربي وانتقاص أهميته، وعدم استثمار توصياته ونتائجه، مما يجعلنا نحس بالإحباط والفشل المسبق، وعبثية الاجتهاد، الذي سيبقى

حبيس رفوف المكتبات الجامعية أو الخاصة. ولا ننسى كذلك العوائق المادية والالتزامات العائلية الملحة اليومية وانشغالات التدريس في التعليم الثانوي.

وعلى الرغم من هذه الصعوبات والمثبطات التي واجهناها – والتي يواجهها كل باحث في المجال العلمي–، فقد حاولنا ترويضها بالعزم والصبر والأمل والتفاني في العمل من أجل الوصول إلى الهدف المنشود من البحث العلمي، ولا يسعني إلا أن أشكر العلامة الدكتور بنسالم حميش –الأخ الوفي– الذي أمدني بالمراجع والمصادر، ولا سيما أعماله الإبداعية وكتاباته الفكرية والقراءات النقدية حول رواياته حتى جعلني أكتفي بما قدمه لي إلى حد كبير.

و أتمنى في الأخير من الله عز وجل أن يكون هذا البحث المتواضع قد أضاف ولو لبنة واحدة إلى لبنات الصرح العلمي في مجال الدراسات الأدبية بصفة عامة، والنقد الروائي بصفة خاصة.

لمـــاذا النـــص المـــوازي؟

شهدت الدراسات والأبحاث السردية في السنوات الأخيرة اهتماما كبيرا بالعتبات -Seuils- (كما عند جنيت Genette)، أو هوامش النص(عند هنري ميتران H. Mitterand)، أو العنوان بصفة عامة (عند شارل كريفل Ch. Grivel)، أو ما يسمى اختصارا بالنص الموازي (Le Paratexte).

وقد أثار مصطلح (Le paratexte) أو (La paratextualité) في اســتعمالات وتوظيفــات جيرار جنيت G.Genette اضطرابا في الترجمة داخل الــساحة الثقافيــة العربيــة بــين المغاربــة والمشارقة. والسبب في ذلك، الاعتماد على الترجمة القاموسية الحرفيــة، أو اعتمــاد المعنـــى وروح السياق الذي وظف فيه في اللغة الأصلية.

فسعيد يقطين يترجم مصطلح (Paratextes) بالمناصصات. وهي عنده في كتابــه (القــراءة والتجربة) تلك "التي تأتي على شكل هوامش نصية للنص الأصل بهدف التوضيح أو التعليق أو إثــارة الالتباس الوارد. وتبدو لنا -يقول الباحث- هذه المناصصات خارجية (ويمكــن أن تكــون داخليــة) غالبا»([1]).

وفي كتابه (انفتاح النص الروائي)، يستعمل المناص بعد عملية الإدغام الــصرفية، ويجمعهــا على صيغة المناصات. فالمناص اسم فاعل من الفعل ناص مناصة، معللا اختياره بما يجد فـــي هـــذا الفعل من دلالة على المشاركة والجوار. ومنه أخذ المناصة للدلالة على اسم الفاعــل([2]). وبعــد ذلــك يوظف هذا الباحث المغربي «المناص» في كتبه اللاحقة، ولا سيما في (الرواية والتــراث الــسردي) منها([3]).

وعند محمد بنيس، نجد مصطلحا آخر هو (النص الموازي). ويقصد به الطريقــة التـــي بهـــا "يصنع به من نفسه كتابا ويقترح ذاته بهذه الصفة على قرائه، وعموما على الجمهور" ([4]).

فالنص الموازي عند بنيس عبارة عن عتبات تربط علاقة جدلية مع النص بطريقة مباشرة أو غير مباشرة. يقول بنيس عن النص الموازي بأنه تلك "العناصر الموجودة على حدود النص، داخلــه وخارجه في آن، تتصل به اتصالا يجعلها تتداخل معه إلى حد تبلغ فيه درجة من تعيــين اســتقلاليته، وتنفصل عنه انفصالا يسمح للداخل النصي، كبنية وبناء، أن يشتغل وينتج دلاليته"([5]).

[1] – د .سعيد يقطين: القراءة والتجربة، دار الثقافة، الدار البيضاء، ط١/١٩٨٥، ص ٢٠٨.
[2] – د. سعيد يقطين: انفتاح النص الروائي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط١ /١٩٨٩، ص ١٠٢ (الهامش).
[3] –د. سعيد يقطين: الرواية والتراث السردي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط ١ /١٩٩٢، ص ٥٠.
[4] – د. محمد بنيس: الشعر العربي الحديث: بنياته وإبدالاتها، ١، التقليدية، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ط١/١٩٨٩، ص ٧٧.
[5] – د. محمد بنيس، الشعر العربي الحديث، بنياته وإبدالاتها،١ التقليدية، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ط ١٩٨٩/١، ص ٧٦.

وقد أثبت محمد بنيس أن الشعرية اليونانية الأرسطية، والشعرية العربية لم تهتما "بقراءة ما يحيط بالنص من عناصر أو بنيتها أو وظيفتها"([1])، وقد قادته عملية الملاحظة والاستقراء إلى العثور "فيما بعد على دراسات نصية حديثة في حقل الفلسفة والشعرية خصوصا، تنصت بطريقتها إلى هذه العناصر كما لعناصر أخرى تشكل معها عائلة واحدة"([2]).

ولكن إذا تصفحنا كتب النقد العربي القديم في المشرق والأندلس سنجد مصنفات كثيرة تهتم بعتبات النص الموازي، لاسيما عند الكتاب الذين عالجوا موضوع الكتابة والكتاب، كالصولي وابن قتيبة والكلاعي وابن وهب الكاتب وابن الاثير ومحمد علي التهانوي وغيرهم. فالصولي مثلا ركز كثيرا في كتابه "أدب الكاتب" على العنونة وفضاء الكتابة، وأدوات التحبير والترقيش، وكيفية التصدير، والتقديم والتختيم([3]).

ويترجم فريد الزاهي مصطلح(Le paratexte) بالمحيط الخارجي أو محيط النص الخارجي([4])، أما عبد العالي بوطيب، فيستعمل المناص على غرار ترجمة سعيد يقطين([5]). ولكن عبد الفتاح الحجمري يختار (النص الموازي) مثل محمد بنيس([6])، ويستعمل عبد الرحيم العلام مصطلح (الموازيات)([7]).

ويترجم الباحث التونسي محمد الهادي المطوي مصطلح (La paratextualité) بالموازية النصية أو الموازي النصي بعكس ترجمة محمد بنيس. وهذه الترجمة حرفية وقاموسية. و Para ترجمة للموازي، بمعنى المحاذاة والتفاعل معا و "في اللغة توازى الشيئان: تحاذيا وتقابلا. وذلك حتى يشمل المصطلح الصنفين السابقين من الموازي النصي [أي النص الداخلي والنص الفوقي الخارجي] وفيهما ما لا يجاور المتن في نفس الأثر كأن يكون شهادة أو تعليقا أو توضيحا، إذا جاء متأخرا عن طبعه ونشره"([8]).

وقد ترجم الباحث اللبناني عبد الوهاب ترو مجموعة من المصطلحات التي أوردها جنيت على النحو التالي:

١. المتعاليات النصية: transtextualité

[1] – نفس المرجع السابق، ص ٧٧.
[2] – نفسه، ص ٧٧.
[3] – الصولي: أدب الكتاب، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، بدون تأريخ للطبعة، ص ص ١٦٣–٢٦٠.
[4] – فؤاد الزاهي: الحكاية والمتخيل، أفريقيا الشرق، الدار البيضاء، ط١٩٩١/١، ص ٨٥.
[5] – د. عبد العالي بوطيب، (برج السعود– وإشكالية العلاقة بين الروائي والتاريخي) المناهل–مغربية– العدد٥٥/السنة٢٢، يونيو ١٩٩٧، ص ٦٣.
[6] – د. عبد الفتاح الحجمري: عتبات النص: البنية والدلالة،شركة الرابطة، الدار البيضاء، ط١٩٩٦/١، ص ٩.
[7] – عبد الرحيم العلام، (الخطاب المقدماتي في الرواية المغربية) علامات مغربية– العدد٨، ١٩٩٧، ص ١٧ (انظر الهامش ص ٢٣).
[8] – محمد الهادي المطوي، (في التعالي النصي والمتعاليات النصية)، المجلة العربية للثقافة، تونس، السنة ١٦، العدد ١٩٩٧/٣٢، ص ١٩٦.

٢. النصوصية المرادفة: paratextualité

٣. النصوصية الشمولية : architextualité

٤. النصوصية الشاملة : hypertextualité

٥. ما وراء النصوصية : métatextualité

يقول عبد الوهاب ترو" كما أنه (جنيت) قد أضاف أشكالا جديدة علىالمتعاليات النصية: "فالتناص او النصوصية المرادفة Paratextualité". تقيم علاقة بين النص الأدبي وكل ما يحيط به من عناوين ومقدمات وملاحق. أما "وراء النصوصية Métatextualité. فتربط النص بنص آخر يتكلم عنه دون أن يسميه أو ينقل عبارات منه"([1]).

ونجد عند السوري محمد خير البقاعي مصطلح الملحقات النصية، وهي ترجمة جيدة ودقيقة؛ لأن النص الموازي عبارة عن عتبات وملحقات تحيط بالنص من الداخل أو من الخارج([2])، أما ترجمات عبد الوهاب ترو، فترجمات حرفية وغامضة وكثيرة الاضطراب، وإلا فما الفرق بين النصوصية الشمولية والنصوصية الشاملة؟!!

واستعمل المختار حسني مصطلح النصية الموازية([3]). واستعمل المقداد قاسم مصطلح الترافق([4]). وعليه، فإذا عدنا إلى قواميس اللغة الأجنبية لتحديد مفهوم مصطلح La paratextualité)، وجدنا السابقة اليونانية -Para- الأصل، توظف بمعنى: بجانب. وهي في اللغة الفرنسية تسبق عدة كلمات كما ورد في معجم روبير الكبير. ولها معان أخرى مختلفة نذكر منها: المجاورة، والقرابة والمصاحبة والمشابهة والوقاية من... إلى آخره. و textualité تعني النصية، و texte تعني النص.

لذا أفضل مصطلحي النص الموازي لترجمة(Le paratexte)، أو الملحقات النصية على غرار ترجمتي محمد بنيس، ومحمد خير البقاعي، وإن كان النص الموازي أفضل. فالنص الموازي عبارة عن عتبات مباشرة، وملحقات وعناصر تحيط بالنص سواء من الداخل أم الخارج. وهي تتحدث مباشرة أو غير مباشرة عن النص، إذ تفسره وتضيء جوانبه الغامضة، وتبعد عنه التباساته وماأشكل على القارئ. وتشكل العناصر الموازية في الحقيقة نصوصا مستقلة. فالخطاب المقدماتي ما هو في الحقيقة إلا نص مستقل بذاته له بنيته الخاصة ودلالات متعددة ووظائف.

---

[1] – د. عبد الله ترو (تفسير وتطبيق مفهوم التناص في الخطاب النقدي المعاصر) المفكر، العربي المعاصر – لبنان– العددان ٦٠-١٩٨٩/٦١، ص ٨٠.

[2] – محمد خير البقاعي، (أزمة المصطلح في النقد الروائي العربي) الفكر العربي– بيروت، السنة ١٧، العدد ٨٣، سنة ١٩٩٦، ص ٨٤.

[3] – المختار حسني: (من التناص إلى ااطراس) علامات في النقد – السعودية– الجزء ٢٥، المجلد ٧ /١٩٩٧، ص ١٧٨.

[4] – تدييه، جان إيف، النقد الأدبي في القرن العشرين، ترجمة قاسم مقداد، وزارة الثقافة، دمشق ١٩٩٣.

كما يرد العنوان في شكل صغير، ويختزل نصا كبيرا عبر التكثيف والإيحاء والترميز والتلخيص. وهكذا تشكل الملحقات المجاورة للنص (المؤلف-الجنس-المقدمات-العناوين-الحوارات إلخ...) نصوصا مستقلة مجاورة وموازية للنص. ولهذا فضلنا استعمال مصطلح (النص الموازي) في أطروحتي، مع توظيف مفاهيم أخرى كالعتبات وهوامش النص والملحقات النصية لتعضيد هذا المصطلح الأساسي.

ويعتبر النص الموازي من أهم عناصر المتعاليات النصية -Transtextualité- إلى جانب التناص، والتعلق النصي، ومعمارية النص، والنص الواصف. ويتكون النص الموازي من ملحقات وعتبات داخلية وخارجية تتحدث عن النص بالشرح والتفسير والتوضيح، كعتبة المؤلف وعتبة الإهداء...إلخ.

ويعني هذا أن ما يهم جنيت ليس هو النص؛ ولكن التعالي النصي، والتفاعلات الموجودة بين النصوص عبر عمليات: الوصف وتداخل النصوص والمجاورة النصيةوالتعلق النصي من خلال جدلية السابق واللاحق، إلى جانب مكونات تداخل الأجناس الأدبية([1]).

وفي سياق طروحات جنيت؛ أشار جان ماري شافر Chaeffer إلى خاصية التعددية النصية (hypertextualité). فهي عنده تعني العلاقات القائمة بين نص معين وعدة نصوص أخرى مثلث بالنسبة إليه نماذج أجناس، كما يتضح من فحص ما سماه الباحث بالإشارات والسمات وآثار الأجناس([2]).

هذا، ويعرف جنيت النص الموازي في كتابه (الأطراس Palimpsestes) بأنه نمط ثان من التعالي النصي. "ويتكون من علاقة هي عموما أقل وضوحا وأكثر اتساعا. ويقيمها النص في الكل الذي يشكله العمل الأدبي، مع ما يمكن أن نسميه بالنص الموازي، أو الملحقات النصية Les Paratextes، كالعنوان، والعنوان الفردي، والعناوين الداخلية، والمقدمات، والملحقات، والتنبيهات، والتمهيد، والهوامش في أسفل الصفحة أو في النهاية، والمقتبسات والتزيينات، والرسوم، وعبارات الإهداء والتنويه والشكر، والشريط، والقميص، وأنواع أخرى من العلامات الثانوية والإشارات الكتابية أو غيرها مما توفر للنص وسطا متنوعا. وقد يكون في بعض الأحيان شرحا أو تعليقا رسميا أو شبه رسمي"([3]). وفي كتابه (عتبات seuils)، يضيف جنيت أن النص الموازي هو الذي " يجعل النص كتابا ليقدم إلى القراء بصفة خاصة، والجمهور بصفة عامة."([4]) أي أنه عبارة عن ملحقات نصية

---

[1] - G. Genette: Introduction à l'Architexte, seuil, pp ٨٧-٨٨.

[2] - Schaeffer (J.M): Qu'est ce qu'un genre littéraire, seuil, ١٩٨٤, p ١٧٥.

[3] - Genette (G): Palimpseste, p ٩.

[4] - Genette (G) : Seuils, p ٧.

وعتبات نطؤها قبل ولوج أي فضاء داخلي، كالعتبة بالنسبة إلى الباب، أو كما يقول المثل المغربي: "أخبار الدار على باب الدار!". أو كما قال جنيت نفسه في شكل حكمة: "احذروا العتبات!".([١])

إن النص الموازي " بأنماطه المتعددة ووظائفه المختلفة هو كل نصية شعرية أو نثرية تكون فيها العلاقة، مهما كانت خفية أو ظاهرة، بعيدة أو قريبة بين نص أصلي هو المتن ونص آخر يقدم له أو يتخلله مثل العنوان المزيف والعنوان والمقدمة، والإهداء، والتنبيهات، والفاتحة، والملاحق والذيول، والخلاصة، والهوامش، والصور، والنقوش، وغيرها من توابع نص المتن والمتممات له مما ألحقه المؤلف أو الناشر أو الطابع داخل الكتاب أو خارجه مثل الشهادات والمحاورات والإعلانات وغيرها، سواء لبيان بواعث إبداعه وغاياته، أو لإرشاد القارئ وتوجيهه حتى يضمن له القراءة المنتجة"([٢]).

وعليه، فالنص الموازي عبارة عن نصوص مجاورة ترافق النص في شكل عتبات وملحقات قد تكون داخلية أو خارجية. ولها عدة وظائف دلالية، وجمالية، وتداولية. ويعرفه سعيد يقطين بأنه عبارة عن تلك "البنية النصية التي تشترك وبنية نصية أصلية في مقام وسياق معينين، وتجاورها محافظة على بنيتها كاملة ومستقلة، وهذه البنية النصية قد تكون شعرا أو نثرا، وقد تنتمي إلى خطابات عديدة، كما أنها قد تأتي هامشا أو تعليقا على مقطع سردي أو حوار وما شابه"([٣]).

ولا يمكن أن يكون النص الموازي كليا، فهو بنية نصية جزئية يتم توظيفها داخل النص بغض النظر عن سياقاتها الأصلية. ويشمل هذا النص عتبات وملحقات تساعدنا على فهم خصوصية النص الأدبي، وتحديد مقاصده الدلالية والتداولية ودراسة العلاقة الموجودة بينها وبين العمل. وهي محفل نصي قادر على إنتاج المعنى وتشكيل الدلالة من خلال عملية التفاعل النصي. لذا فللعتبات " الدور التواصلي الهام الذي تلعبه في توجيه القراءة، ورسم خطوطها الكبرى، لدرجة يمكن معها اعتبار كل قراءة للرواية بدونها بمثابة دراسة قيصرية اختزالية من شأنها إلحاق ضرر كبير بالنص، وتشويه أبعاده ومراميه"([٤]).

وللنص الموازي وظيفتان وظيفة جمالية تتمثل في تزيين الكتاب وتنميقه، ووظيفة تداولية تكمن في استقطاب القارئ واستغوائه. بل إن المظهر الوظيفي لهذا النص المجاور يتلخص أساسا –كما أشار جنيت– في كونه "خطابا أساسيا، ومساعدا، مسخرا لخدمة شيء آخر يثبت وجوده الحقيقي، وهو

---

[١] – نقلا عن عبد الفتاح الحجمري، عتبات النص: البنية والدلالة (الغلاف الخارجي من الوجهة الداخلية الأمامية).
[٢] – محمد الهادي، المطوي (في التعالي النصي والمتعاليات النصية) ص ١٩٥.
[٣] – د. سعيد يقطين: انفتاح النص الروائي، ص ٩٩.
[٤] – د. عبد العالي بوطيب: (برج السعود و إشكالية العلاقة بين الروائي والتاريخي)، المناهل، المغرب، العدد ٥٥، السنة ٢٢، يونيو، ١٩٩٧، ص ٦٤.

النص"([1])، وهذا ما يكسبه –تداوليا– قوة إنجازية وإخبارية باعتباره إرسالية موجهة إلـــى القــراء أو الجمهور ([2]).

إذن، فللعتبات أهمية كبرى في فهم النص، وتفسيره، وتأويله من جميع الجوانب والإحاطة بـــه إحاطة كلية، وذلك بالإلمام بجميع تمفصلاته البنيوية المجاورة، من الداخل والخارج التي تشكل عمومية النص ومدلوليته الإنتاجية والتقابلية.

ويمكن تقسيم النص الموازي إلى قسمين:

١. النص المـوازي الداخـلي (Péritexte):

وتعني السابقة اليونانية (Péri) حول، أو كل نص مواز يحـيط بـالنص أو المـتن (الـنص المحيط)، أو النص الموازي الداخلي أو المصاحب أو المجاور.

والنص الموازي الداخلي عبارة عن ملحقات نصية، وعتبات تتصل بالنص مباشرة. ويشمل كل ما ورد محيطا بالكتاب من الغلاف، والمؤلـف، والعنـوان، والإهـداء، والمقتبـسات، والمقـدمات، والهوامش، وغير ذلك مما حلله جنيت في الأحد عشر فصلا الأولى من كتابه "عتبات"([3]).

٢. ٢.النص المـوازي الخارجي (Epitexte):

وتعني السابقة اليونانية (Epi) "على"، أي النص الموازي الخـارجي أو الرديـف أو الـنص العمومي المصاحب. "وهو كل نص من غير النوع الأول مما يكون بينه وبين الكتاب بعد فضائي وفي أحيان كثيرة زماني أيضا، ويحمل صبغة إعلاميـة مثـل الاسـتجوابات والمـذكرات، والـشهادات، والإعلانات، ويشمل الفصلين الأخيرين من كتاب جنيت السابق ذكره"([4]).

إذن، فالنص الموازي الخارجي هو كل نص مواز لا يوجد ماديا ملحقا بالنص ضـمن نفـس الكتاب، ولكن ينتشر في فضاء فيزيائي واجتماعي غير محدد بالقوة، وبذلك يكـون موضـع (الـنص العمومي المصاحب) في أي مكان خارج الكتاب: كأن يكون منشورا بالجرائـد والمجـلات وبـرامج إذاعية، ولقاءات وندوات... إلخ.

[1] - G. Genette, Seuils, p ١٦.

[2] - G. Genette: Seuils p p ١٥.

[3] - G. Genette: Seuils p p ١٠-١١.

[4] – انظر محمد الهادي المطوي: (في التعالي النصي والمتعاليات النصية)، ص ١٩٦؛ وجيرار جنيت: عتبات، ص ١٠-١١.

فهذان النصان (الداخلي والخارجي للنص الموازي) يحيطان بنص مركزي بؤري هو النص الإبداعي الرئيس. ولا يمكن فهم هذا النص أو تفسيره إلا بالمرور عبر العتبات المحيطة ومساءلة ملحقاته النصية والخارجية.

إن العلاقة بين النصين: الموازي والرئيس، علاقة جدلية قائمة على التبنين والمساعدة في إضاءة النص الداخلي قصد استيعابه وتأويله والإحاطة به من جميع الجوانب. ولقد أهمل النقد الروائي الغربي والعربي النص الموازي مدة طويلة، واكتفى الباحثون والدارسون بالانكباب على النص الإبداعي الداخلي، وأهملوا ما يحيط بهذا النص من هوامش وفهارس وعناوين وإهداءات وصور أيقونية وما إلى ذلك؛ على الرغم من أن رولان بارت R. Barthes ، يصرح بأن «كل ما في الرواية له دلالة»([1]).

وقد أعادت الشعرية (Poétique) -بنيوية كانت أم سيموطيقية- الاعتبار لهذا النص الموازي المهمش، بل اعتبرته المدخل الأساسي إلى أعماق النص الإبداعي. وكل إقصاء لما هو خارجي، يجعل من هذا العمل ناقصا مليئا بالثغرات المنهجية والنواقص السلبية.

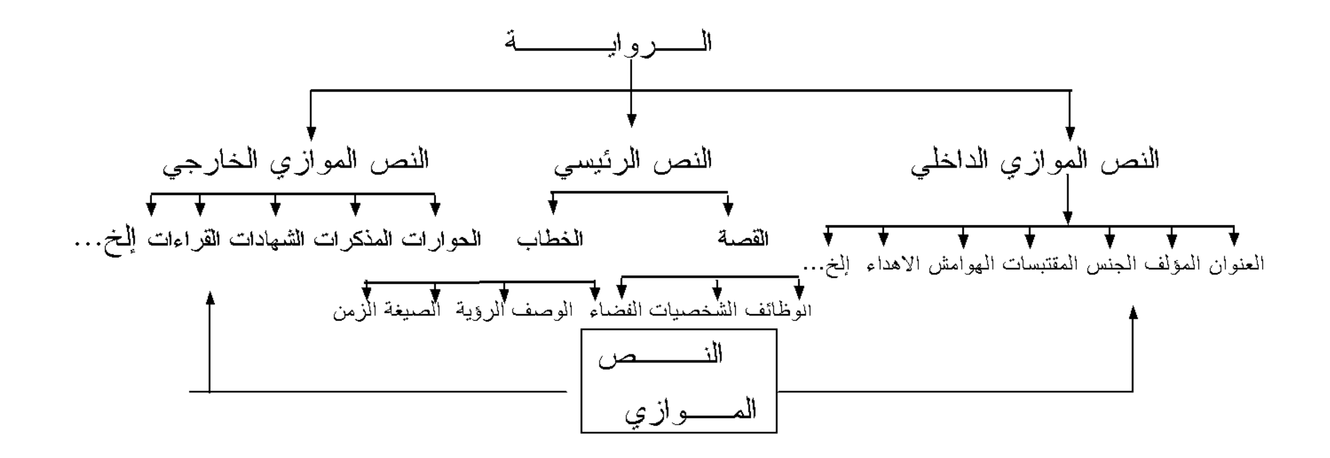
ويضم النص الموازي أو هوامش النص -كما يعبر هنري ميتران H. Mitterand- مجموعة من العتبات والملحقات النصية الداخلية والخارجية. و أهمية النص الموازي تتمثل في تحليل ما يصنع به النص من نفسه كتابا، ويقترح ذاته بهذه الصفة على قرائه وعموما على الجمهور. ويعني هذا أن النص الموازي ما هو إلا إطار مادي فيزيائي، ودال معنوي تداولي يربط علاقات مباشرة وغير مباشرة بالنص لجذب القارئ، والتأثير عليه على مستوى الاستهلاك والتقبل الجمالي.

هذا وإن عتبات النص الموازي عبارة عن ملحقات تحيط بالنص من الناحية الداخلية أو الخارجية. وهي تنسج خطابا ميتا روائيا عن النص الإبداعي، وترسل حديثا عن النص والمجتمع والعالم.

ومهما بدت مستقلة أو محايدة، فإنها شديدة الارتباط بالنص الروائي الذي تقف في بوابته ومداخله. ويمكن توضيح عناصر النص الموازي في علاقته بالنص الرئيس على النحو الموالي:

---

[1] - R Barthes; L'effet du réel, Ed. Seuil - Point ١٩٨٢, p ٨٣٣.



وعليه، لم يول النقد الروائي العربي النص الموازي أهمية كبرى إلى يومنا هذا، على الــرغم من بعض الدراسات التي تعد على الأصابع في شكل مقالات أو أبحاث جزئية في حدود علمنا([1]).

وقد أصبح الآن من الضروري الاهتمام بعتبات النص الروائي، فهي أساسية لولوج عالم النص الأدبي وفتح مغالقه واستكناه أعماقه، لكي نسبر أغوار النص الداخلية، علينا أن نضع أقــدامنا الثابتــة على مداخل النصوص وعتباتها، بما فيها العنــوان، والتقــديم، والتــصنيف، والإهــداء، ومعماريــة النصوص، والفضاء النصي بصفة عامة...

فالنص الموازي يهدف إلى "تقديم تصور أولي يسعف النظرية النقدية في التحليــل، وإرســاء قواعد جديدة لدراسة الخطاب الروائي"([2])، وهو كذلك "البهو vestibule – بتعبير لــوي بــورخيس– الذي منه ندلف إلى دهاليز نتحاور فيها مع المؤلف الحقيقي والمتخيل"([3]). كما أنه "يسعى إلى تقــشير جيولوجيا المعنى بوعي يحفر في التفاصيل وفي النص الأدبي الذي يحمل في نسيجه تعددية وظــلالا لنصوص أخرى"([4]).

[1] – ومن بينها دراسات كل من :
أ- د. سعيد يقطين: (النص الموازي للرواية- استراتيجية العنوان) مجلة الكرمل؛ قبرس، العدد ٤٦، ١٩٩٢.
ب- د. سعيد يقطين: انفتاح النص الروائي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط ١، ١٩٨٩.
ج- عبد الجليل الأزدي: (عتبات الموت- قراءة في هوامش وليمة لأعشاب البحر) فضاءات مستقبلية- المغرب- العددان ٢-٣/ ١٩٩٦.
د- د. عبد الفتاح الحجمري: عتبات النص البنية والدلالة، شركة الرابطة، ط١/١٩٩٦.
هــ- د. سعيد يقطين: الرواية والتراث السردي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط ١، ١٩٩٢.
و- عبد الرحيم العلام : (الخطاب المقدماتي في الرواية المغربية) علامات، المغرب، العدد ١٩٩٧/٨م.
ز- د. عبد العالي بوطيب: ("برج السعود" وإشكالية العلاقة بين الروائي والتاريخي) المناهل- المغرب- العدد ٥٥ السنة ٢٢ ، ١٩٩٧ ص ص ٦٣-٧٣.
[2] – د .شعيب حليفي، (النص الموازي للرواية- استراتيجية العنوان) مجلة الكرمل- قبرص، العدد٤٦ /١٩٩٢، ص ٨٢.
[3]- نفسه، ص ٨٢.
[4] – د. شعيب حليفي: (النص الموازي للرواية – استراتيجية العنوان)، ص ٨٣.

فقراءة العتبات وتحليلها في علاقتها بالنص الروائي ومراعاة السياقين: الـــنص والتجنيـــسي، عملية ناجحة وهادفة؛ لأنها تحيط بالعمل الروائي من جميع جوانبه بدءا بكونه مخطوطا مرورا بطبعه وصولا إلى تلقيه.

وتبدو العتبات "موضوعا جديرا بالاحتفال ومادة خصبة للنقد عموما والنقد الإيديولوجي بكيفية حصرية، وذلك لسببين: أولهما، يرتبط بأهميتها المحددة بمواقعها الاستراتيجية وبوظائفها وأدوارهـــا، وثانيهما، يعود إلى علاقتها النوعية بالعالم وبالنص الذي تنكتب على مشارفه وتشكل تخومه"([1]).

وما زال موضوع العتبات في الثقافة العربية القديمة في حاجة ماسة إلى من يـــسبر أغـــواره، ويعيد النظر في دراسته ويصفه.

وحين متابعة الثقافة الأجنبية الغربية في تطورها، يلاحظ أن ما خصت به موضوع العتبـــات يمثل كما معتبرا على حد علمي([2])، خصوصا وأنه بدا يتضح بشكل نظري أكثر مع جيرارجنيت في كتابه (عتبات Seuils) حيث قاربه نظريا وتطبيقيا([3]).

---

[1] – عبد الجليل الأزدي: (عتبات الموت– قراءة في هوامش وليمة لأعشاب البحر) فضاءات، المغرب، العددان: ٢-٣، ١٩٩٦، ص ٣٧.

[2] – مراجع عامة:

١) Genette (Gérard) : Palimpsestes, Paris, seuil, ١٩٧٢
٢) Genette (Gérard) : « transtextualités », Magasine littéraire, ١٩٢ (١٩٨٣), pp ٤٠-٤١.
٣) Genette (Gérard): Seuils, Paris seuil ١٩٨٧.

– خطاب العنوان :

٤) Duchet (Jacques): L'Assommoir de Zola, société, discours idéologie, Paris, Larousse, ١٩٧٣.
٥) Duchet (Claude): La fille abandonnée et la Bête humaine », Eléments de titrologie romanesque », Littérature, ١٢ (décembre ١٩٧٣), p p ٤٩-٧٣.
٦) Grivel (charles) : Production de l'Intérêt romanesque, Paris, La hage, Mouton, ١٩٧٣.
٧) Hoek (Léo): Pour une sémiotique du titre, Univ. d'Urbino, ١٩٧٣.
٨) Hoek (Léo): La marque du titre, Paris, la Hage, Mouton, ١٩٨١.
٩) Moncelet (christian), Essai sur le titre en littérature et dans les arts, la roche Blanche, POF, ١٩٧٢.
١٠) Vigner (Gérard): « Une unité discursive retreinte, le titre »: Le français dans le monde, ١٥٦ (octobre ١٩٨٠), pp ٣٠-٤٠

– خطاب المقدمات :

١١) Charles (Michel) : Phétorique de la lecture, Paris, seuil, ١٩٧٩. →
١٢) Derrida (jacques): (Hors livre, dans ID, La dissémination, Paris, seuil ١٩٧٢), pp ٧-٦٧.
١٣) Duchet (claude): « Lillusion historique: l'enseignement des prefaces (١٨١٥-١٩٣٢), Revue d'histoire Littérature de la france (١٩٧٥), p p ٢٤٥-٢٦٧.
١٤) Hamon (Philippe): « texte littéraire et méta-langage », Poétique, ٣١ (١٩٧٧), pp ٢٦١-٢٨٤.
١٥) IDT (Genevière) : « Fonction rituelle du métalangage dans les préfances hétérographes", Littérature, ٢٧ (١٩٧٧), pp ٦٥-٧٤.
١٦) Le cointre (simonne), legallot (Jean): "texte et paratexte, essai sur la préface du roman classique", dans panorama sémiotique, la Hage- Paris, New yprk, Mouton, ١٩٧٩, pp ٦٦٠-٦٧٠.
١٧) Mitterand (Henri): "Le discours préfaciel », dans la lecture sociologique du texte romanesque, Toronto, Stevens et Hakkert, ١٩٧٥, pp ٣-١٣.
A regarder : Maurice de la croix et Fernand Hallyn : Méthode de texte . Duclot, Paris ١٩٨٧.

[3] – عبد الجليل الأزدي، نفسه ص ٣٧.

لذا بدأ الاهتمام بعتبات النص وصار درسها يندرج "ضمن سياق نظري وتحليلي عام يعتني بإبراز ما للعتبات من وظيفة في فهم خصوصية النص وتحديد جانب أساسي من مقاصده الدلالية، وهو اهتمام أضحى، في الوقت الراهن، مصدرا لصياغة أسئلة دقيقة تعيد الاعتبار لهذه المحافل النصية المتنوعة الأنساق وقوفا عند ما يميزها ويعين طرائق اشتغالها"([1]).

بعد هذا التقديم الوجيز الذي خصصناه للنص الموازي، والذي مهدنا به الباب الأول، سننتقل إلى الفصل الأول للحديث عن عتبات النص الموازي الداخلية.

[1] – عبد الفتاح الحجمري: عتبات النص، البنية والدلالة، ص ٧.

المبحث الأول: عتبة المؤلف.

ولد بنسالم حميش عام ١٩٤٨م بمدينة مكناس المغربية. حصل على إجازة في الفلسفة وأخرى في علم الاجتماع ما بين ١٩٧١/١٩٧٢. تلقى دراسته بالرباط وباريس حيث تابع دراسته العليا في الفلسفة وعلم الاجتماع. وهو مزدوج الثقافة ومتعدد الاهتمامات الفكرية والأدبية واللغوية. له حضور متميز في عدة ملتقيات عربية وأوربية. أصدر مجلة "البديل"، بيد أنها منعت من الصدور سنة ١٩٨٤م. نال جائزة الناقد للرواية سنة ١٩٩٠م على روايته "مجنون الحكم". وهذه الجائزة تمنحها مؤسسة رياض الريس بلندن للروايات الجيدة. وحميش أستاذ لفلسفة التاريخ بجامعة محمد الخامس بالرباط. ومن شواهد العليا حصوله على دكتوراه السلك الثالث سنة ١٩٧٤ في موضوع. "التشكيلات الإيديولوجية في الإسلام" تحت إشراف الأستاذ ماكسيم رودنسون. وحصل كذلك على دكتوراه الدولة في الفلسفة من جامعة باريس حول موضوع التفكير في الانتكاس التاريخي بدءا من ابن خلدون.

وقد كتب بنسالم حميش الدراسة الفلسفية والشعر والرواية والقصة القصيرة والمسرح. وبدأ الكتابة سنة ١٩٧٧، فأصدر ديوانه الأول (كناش إيش تقول)؛ وإن كان قد نشر مسرحية (العكاكيز) في أواخر الستينيات في مجلة آفاق التي يصدرها اتحاد كتاب المغرب وحصل بها على جائزة رمزية بفضل جودتها الفنية، فكان ذلك أول نص إبداعي نشره بنسالم حميش.

وبنسالم حميش أستاذ متخصص في الخلدونية، وبالتدقيق في المرينيين والقرن الثامن الهجري. وله مساهمات كثيرة في أعمال جماعية([1])، وأعمال أخرى لا داعي لذكرها ([2]). وقد ترجمت بعض قصائده إلى الفرنسية والألمانية، ونصوصه الروائية إلى الفرنسية والإسبانية والإنجليزية.

هذا وإن بنسالم حميش موسوعي في تفكيره وكتاباته. والدليل على ذلك تراكمه الكمي والكيفي في مجال الإبداع والدراسة الفلسفية والفكر التاريخي. وله خمس روايات تعد من أهم النصوص السردية في الرواية العربية الحديثة. وبعضها يندرج ضمن الاتجاه التأصيلي التراثي المعاكس للاتجاه

[1] – من هذه الأعمال :
أ– ندوة ابن خلدون، الرباط، ١٩٧٩.
ب– أعمال ندوة الفكر العربي والثقافة اليونانية، الرابط، ١٩٨٥٣
ج – في النهضة والتراكم، دار اتوبقال، ١٩٨٦.
د دراسات مغربية ، الدار البيضاء، ١٩٨٦.
هـ قضايا المنهج في اللغة والأدب ، دار توبقال، ١٩٨٧.
و – أعمال ندوة الحاضرة "الاسماعلية"، مكناس، ١٩٨٨.
ز– أعمال ندوة الإمام الغزالي، الرباط، ١٩٨٨.
ح– جدلية الدولة والمجتمع بالمغرب، دار إفريقا الشرق، البيضاء، ١٩٩٢.
ط– الفكر العربي المعاصر بين التمأزق والترقب" أعمال مؤتمر الجمعية الفلسفية العربية، عمان، ١٩٩٢.
ي – المغرب في الدراسات الاستشراقية، أعمال ندوة أكاديمية المملكة المغربية.
ك – أعمال ندوة الفكر الفلسفي بالمغرب المعاصر، الرباط، ١٩٩٣.

[2] – انظر مجلة "مقدمات"–المغرب– العدد ٢، فريق ١٩٩٣، ص ص ٢٥–٢٧.

التجريبي، مما جعلها تلقى رواجا كبيرا داخل الوطن العربي وخارجه على غرار روايات جمال الغيطاني، وإيميل حبيبي. وقد ترجم خوان غويتصولو رواية "مجنون الحكم" إلى اللغة الاسبانية لمنزعها التراثي وخصوصياتها التأصيلية وجوانبها التخييلية الممتعة.

وهو في جل كتاباته مهووس بقضية السلطة السياسية في أشكالها المختلفة: سياسيا وعادات وثقافة وأنماط رمزية، لأن مسألة السلطة كالشجرة التي تخفي وراءها غابة من المزروعات بالدلالات ذات البعد الإنساني الأشمل.

ويعد حميش كاتبا جريئا، ومناضلا حقيقيا يكره الاستلاب والاستبداد والقمع ويدافع عن حقوق الإنسان أينما كان. وهو يتجنب أن يبدأ مسيرته الإبداعية بالكتابة عن الذات، كما هو الشأن لدى معظم كتاب الرواية المغربية. ويختار "السياسة الاستبدادية" تيمة رئيسية لجل أعماله السردية والفكرية، ليشخص أزمة الأمة العربية وغمتها الحقيقية وجنون كبارها بهوس السلطة والحكم. يقول عنه نجيب العوفي: « بنسالم حميش اسم إبداعي مألوف في الأذن، موشوم في الذاكرة، معروف لدى القراء الكثر بحضوره الأدبي الدعوب والمتجدد، وبخصوبة هذا الحضور وانفتاحه على آفاق وحقول فكرية وإبداعية متنوعة ويانعة، تتراوح بين الإبداع الفلسفي والإبداع الشعري والإبداع الروائي، إضافة إلى مداخلاته ومساجلاته الثقافية المتعددة والجريئة التي طالما أثارت جدالا أو أنارت إشكالا، على امتداد العقود الثلاثة الأخير، حتى ليمكن اعتباره في هذا الصدد، مثقف المهمات الصعبة، ومحرك السواكن الراكدة، ومثير الأسئلة الساخنة والمقلقة. وتلك بحق، صفات ومناقب أصيلة وجليلة، نكاد نفتقدها في مثقف اليوم، المستكين لأوهامه وأحلامه الخاصة، والقانع من الغنيمة بالإياب وحسن المآب !»([1]).

وإذا تأملنا الأغلفة الخارجية لروايات بنسالم حميش، نجد اسمه المعروف بالعلمية –غالبا– في أعلى صفحة الغلاف الأولى. ومع ذلك يأخذ الاسم العلم الوضعيات التالية :

النصوص الروائية	الغلاف الخارجي	الصفحة الأولى من الرواية
مجنون الحكم	أعلى صفحة الغلاف في الوسط	أعلى الصفحة في الوسط
سماسرة السراب	وسط الصفحة في اليسار	أعلى الصفحة في الوسط
محن الفتى زين شامة	أعلى صفحة الغلاف في الوسط	أعلى الصفحة في اليمين
العلامة	أعلى صفحة الغلاف في اليسار	أعلى صفحة في الوسط فوق العنوان
بروطابوراس ياناس!	أعلى صفحة الغلاف في الوسط	في وسط الصفحة تحت العنوان وعتبة الجنس.

[1] – نجيب العوفي: ((مجنون الحكم) بروطابوراس ياناس! لبنسالم حميش)– سلسلة شراع – المغرب يوليوز–غشت، ١٩٩٨، ص ٨٥.

إذن، فاسم المؤلف (بنسالم حميش) غالبا ما يرد في أعلى الصفحة، فوق العنوان والتعيين الجنسي والأدلة الأيقونية وحيثيات النشر. وغالبا ما يتموقع في وسط الصفحة، تأكيدا على أولوية الكاتب على المكتوب. و إبراز اسم المؤلف على صفحة الغلاف الخارجي أو الصفحة الأولى من الرواية راجع "إلى تقليد ارتبط بشرط تاريخي يرفع لواء الملكية الخاصة وبحقل ثقافي- إيديولوجي لم يعلن بعد "موت المؤلف"(1).

إن اسم المؤلف بنسالم حميش في هذه النصوص الروائية المطبوعة هو الذي يتحمل التلفظ، ولو كان ذلك من خلال الضمائر المقنعة. ويتلخص في حضور اسم المؤلف "الوجود التام لما نسميه بالمؤلف: العلامة الوحيدة في النص لخارج-نص لا ريب فيه، التي تحيل إلى شخص واقعي، يطلب بهذه الطريقة أن ننسب إليه، في آخر المطاف، مسؤولية تلفظ النص المكتوب برمته. وفي كثير من الحالات يختزل وجود المؤلف داخل النص، في هذا الإسم فقط"(2).

ومن سمات اسم المؤلف في رواياته أنه يدل على :

أ- شخص مدني موجود.

ب- اسم حقيقي غير مستعار ولا تخييلي.

ج- مؤلف مشهور وليس مغمورا أو عاديا بسيطا.

د- أستاذ جامعي مدبلم بدرجة دكتوراه الدولة.

هـ- مثقف كثير الحضور والإنتاج وطنيا وعربيا ودوليا.

و- مؤلف مفرد أي غير مزدوج ولا جماعي (مثل جماعة تيل كيل)

ز- مؤلف مذكر/ ذكوري.

ج- مؤلف مغربي مرموق

ط- كاتب روائي يمارس حرفة التخييل.

فطقوس المؤسسة كما يرى بورديو (Bordieu) "هي التي تجعل ممن تعترف له بالدخول في المؤسسة ملكا أو فارسا أو قسا أو أستاذا ، [أو مؤلفا]، فترسم له صورته الاجتماعية، وتشكل التمثل الذي ينبغي أن يتركه كشخص معنوي أي كمكلف من لدن جماعة ناطق باسمها [...] ويدخل في اللعبة والوهم، ويلعب اللعبة والوظيفة"(3).

---

1 - عبد الجليل الازدي: (عتبات الموت قراءة في هوامش "وليمة لأعشاب البحر)، فضاءات مستقبلية. المغرب، ص38.

2 - فيليب لوجون: السيرة الذاتية، الميثاق والتاريخ الأدبي، ترجمة، د. عمر حلمي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط 1/1994، ص 34.

3 - بيير بورديو: الرمز والسلطة، ترجمة عبد السلام بنعبد العالي، دار توبقال، الدار البيضاء الطبعة الأولى، 1986، ص 29.

ويساهم اسم المؤلف في إضاءة النص وتكوين أفق انتظار خاص عن العمل وصاحبه وتحديد الجنس الذي يندرج فيه. فكلما سمعنا اسما رنانا ذائع الصيت أسرعنا إلى المكتبات والأكشاك، نبحث عن كتبه ودراساته ورواياته.

وقد بينت الشعرية Poétique"([1]) السردية الفرق الموجود بين اسم المؤلف على الغلاف وبينه داخل النص الحكائي. فالأول "يحيل على كاتب حقيقي ملموس من دم ولحم، والثاني كائن ورقي مهمته السرد والتخييل أو ذات بيوغرافية كاتبة، أو ما يسمى بالمؤلف الضمني عند بوث "Wayne Both"، أو الأنا الروائية الأخرى" لدى برينس Gerard Prince، أو ب "المؤلف المجرد" كما يسميه لينفلت Jaap Lintvelt أي ذلك الذي ينحصر وجوده داخل الرواية"([2]).

و إذا كان الكاتب المؤلف الحقيقي، قد أعار اسمه الشخصي لأناه الثانية، فليجعل الرواية توهمنا في خطابها المحايد للنص، بواقعية الأحداث والأزمنة والأمكنة. «وبما أن الرواية تتضمن أسماء حقيقية، فكل شيء فيها حقيقي. ومن "حقيقة" الاسم الرئيس (أي تطابق الشخصية-السارد واسم المؤلف) يميل القارئ إلى استنتاج مفاده أن المؤلف يعتبر الأحداث واقعية. هذا إذا لم يقتنع بنفسه بواقعيتها (...) إن للاسم العلم قوة مرجعية يمتد أثرها إلى درجة إفراغ لفظة " رواية" من كل جوهر (وعلى أي حال من كل بعد تخييلي)"([3]).

فاستحضار اسم المؤلف أثناء مقاربة النصوص الروائية لبنسالم حميش يسعفنا كثيرا في فهم آليات النص، وبناه التركيبية والدلالية ، وتفسير أبعاده سيكولوجيا وسوسيولوجيا، من خلال الحفر في ذهنية حميش الايديولوجية، شعوريا ولا شعوريا وسبر مكوناته الثقافية وخلفيته المعرفية. واستنطاق مذكراته ورسائله وشهاداته وقراءاته وكتاباته.

إن القارئ وهو يستحضر هذه الأعمال والمراحل "الحميشية" من خلال الانطلاق من اسم المؤلف بصفته حافزا دلاليا، يتمثل في بنسالم حميش، رائدا للرواية المغربية ومن كبار كتاب الرواية العربية إلى جانب جمال الغيطاني وواسيني الأعرج وإميل حبيبي والطيب صالح، علاوة على كونه ممثل الاتجاه التراثي في الرواية العربية إلى جانب الغيطاني. فهو يعمل على تأصيل السرد الروائي بأدوات تجريبية قصد تأسيس حداثة روائية عالمية، والشاهد على كل هذا، مسيرته الثقافية التي عكست ركاما روائيا ساير من خلاله مختلف التحولات التي عرفها المجتمع العربي بصفة عامة، والمجتمع المغربي بصفة خاصة، علاوة على الرغبة الذاتية في تطوير تجربة الكتابة كما وكيفا؛ وذلك للتعبير بصورة عامة عن صراع الإنسان ضد السلطة وجنونها، والصراع بين قيم الثبات والتحول، وتشخيص قيم

---

[1] – هناك من يترجم Poétique بالنشائية او الهيكلانية كما هو الحال عند بعض الباحثين التونسيين.
[2] – د .رشيد بنحدو: (حين تفكر الرواية في الروائي) الفكر العربي المعاصر- لبنان- تموز- آب ١٩٨٩، ص ٣٥.
[3] - PHLLIPPE le Jeune, Moi, Aussi, Seuil, Paris, ١٩٨٦, p ٤٧.

جامدة في مواجهة ظروف تاريخية واجتماعية لا تساعد على ذلك، وبين قيم تحاول التخلص من قيود هذه الظروف، لتنجذب أمام إغراءات الوصولية والتلق الانتهازي دون أن تكون الشروط مبنية علـــى أرض صلبة.

إن هذا التصور العام لموضوعات بنسالم حميش، هو ما يتبادر إلى ذهن القارئ وهو يقف أمام اسمه مثبتا على غلاف الرواية، فيتكون لديه توقع يهيمن على أفق انتظاره قبل أن يلج عالم الأحـــداث والوظائف والبرامج السردية.

المبحث الثاني: العنـــوان.

أولا :   العنـاوين الخارجيـة.

أبدع بنسالم حميش خمسة عناوين روائية هي « سماسرة السراب » و « مجنـون الحكـم »، و« العلامة"، و "محن الفتى زين شامة"، و"بروطابوراس يا ناس!". وسندرس كل عنوان على حدة.

أ– سمـــاسرة الســراب :

يتركب العنوان الخارجي من كلمتين : سماسرة والسراب. فالكلمة الأولى جمع تكسير على وزن مفاعل. والتاء للمبالغة والتكثير والتضخيم. والكلمة الثانية اسم مفرد. والجملة المكونـة للعنـوان الخارجي اسمية تتكون من اسمين (مفرد وجمع). وأصل هذه الجملة محذوف؛ لأن سماسرة خبر لمبتدأ محذوف تقديره (هؤلاء سماسرة السراب) وهو مضاف، والسراب مضاف إليه (يفيد النسبة).

إذن، فالجملة العنوانية تتكون من المكون الاسمي والمكون الإضافي، أو من موضوع محذوف ومحمول مذكور وفضلة إضافية. أي أن العنوان بنية سطحية أصابها الحذف (حذف المبتدأ) اختصارا واختزالا لما هو عميق في البنية الأصلية للجملة.

وغالبا ما يرد في الروايات العنوان الخارجي على جمل اسمية للتقرير والإثبات قـصد تأكيد تأكيد مضمون النص وتحقيقه نصيا. وهذا ما نجده في جميع عناوين بنسالم حميش. فإذا كان العنـوان (سماسرة السراب) تتحكم فيه بنية الحذف تركيبيا، فعلى النص الروائي أن يجيب عن السؤال الآتـي: من هم هؤلاء؟ من هم هؤلاء السماسرة الذين يبيعون ويشترون في السراب؟ والعنوان من خلال هـذا "مجموعة من الدلائل اللسانية (...) يمكنها أن تثبت في بداية النص من أجل تعيينه، والإشـارة إلـى مضمونه الإجمالي، ومن أجل جذب الجمهور المقصود"(١).

وهذا العنوان الخارجي قائم في بنيته الصرفية على الجمع بين الإفراد والجمع والتعريف، لأن هؤلاء السماسرة (جمع) معروفون (معرفة) بالزيف والخداع، سيقهرون كل مهاجر (مفرد) يتطلع إلـى حياة أفضل، ويغرونه بشتى التحفيزات ليوقعونه في شرك الاعتقال والمحاسبة والتصفية الجـسدية، أو إخضاعه لقانون الطاعة العمياء.

فالعنوان (سماسرة السراب) هو البنية العميقة للنص، إذا تذكرنا اسم الإشارة باعتباره موضوعا محذوفا وبنية مولدة لجميع مظاهر النص السطحية على مستوى العلاقات والتفاعل النـصي. فـالنص

---

١ - G. Genette: Seuils, p ٧٣.

تمطيط للعنوان على مستوى السرد، وإسهاب لهعبر الوصف والوقفات والمشاهد والإطناب في الأحداث. وبما أن العنوان عموما "يتكون من عناصر مختلفة. ويرد في جملة صغيرة يحدف منها الفعل غالبا، قد تكون مكونة من أسماء الأعلام، أو الأحياء، أو الأشياء، أو الأمكنة أو الأعداد والتواريخ، أو النعوت، والروابط التي تساهم في الربط بينها، ويندرج فيها كذلك خصائص اللغة الواصفة مثل الإحالة على جنس الكتاب"([1])، فإن سماسرة السراب جملة بسيطة محمولية تتركب من مكون فاعلي (سماسرة) يدل على أشخاص/ فواعل/ فئة اجتماعية معينة وظيفتها السمسرة قد تكون حقيقية أو مجازية. ولكن من خلال العنوان نجد أن هذه الفئة تشتغل في الفراغ والعبثية والخفاء.

إذن "فسماسرة السراب" تحيل على أشخاص فواعل حرفتهم الاجتماعية هي السمسرة؛ بيد أنها حرفة مزيفة وصورية.

وبناء على هذا، فقد "عمد العنوان الروائي الحديث إلى الحذف Ellipse، وهي خاصية مكونة للعنوان الذي يعتمد على مثل هذه التقنيات، -أي إشارة أو أي ملحقات ثانوية، أو فرعية-، وإن اختار الدقة والكثافة عبر كلمات معدودة، منها الحذف عن طريق الاعتماد على حس المتلقي حتى يكون العنوان بارقة فيها من الحذف ما يلمح إلى الشمول"([2]).

وهكذا يتسم عنوان الرواية بالحذف النحوي. ونعني بهذا الحذف، تلك الثغرات التي تترتب عن عملية "تدقيق العنوان وتشذيبه من كافة الزوائد، مثلما هو الأمر في "وقائع حارة الزعفراني" و"طرف من خبر الآخرة" أو "أرواح هندسية" و "دوائر عدم الإمكان". بحيث أن الفجوات النحوية، هي شكل لغوي موازي لفجوات نفسية صادمة للمتلقي، مما يطرح مسألة الغموض الدلالي للعنوان، كما تطرحه عناوين المحكيات الحديثة"([3]).

فإذا كان الحذف سمة تركيبية للعنوان الخارجي (سماسرة السراب)، فإن الغموض اللازم هو سمة دلالية لهذا العنوان، لأن عنوان سماسرة السراب قائم على المفارقة والمحاكاة الساخرة ويعدد المعنى دلاليا ويعطيه فرصا عدة للتأويل. أي إن العنوان نص مفتوح متعدد الدلالات، مثلما هو الشأن في عنوان "دوائر عدم الإمكان"، و"الضوء الهارب" و "لعبة النسيان" و "ضلع الجزيرة" و "أرواح هندسية". فمع قراءة كل فصل تتم عملية تأويل والإحالة على تأويل آخر يكون معضدا أو مضادا للعنوان، وهو غموض لازم ومقصود، لأنه مبني على وجه بلاغي يدمر المعنى القاموسي، ويؤسس على قصائده معاني عدة لا تتشابه، ولكن ما بينها رابط خفي يربطها.

---

[1] - Ch. Grivel, Production de l'intérêt romanesque, Mouton, ١٩٧٣, p ١٦٧.

[2] – شعيب حليفي: (النص الموازي للرواية: استراتيجية العنوان) مجلة الكرمل، قبرص، ع ٤٦، ١٩٩٢، ص ٩١.

[3] – نفسه : ص ٩٢.

أما الغموض غير اللازم، فهو الذي لا يعطي فرصة للتأويل ويحصر المعنى منذ البداية في معنى حدد سلفا في القواميس، مثلما نجده في العناوين الكلاسيكية وبعض الروايات التسجيلية الحديثة.

وعليه، فمن خلال استقراء البعدين: التركيبي والدلالي للعنوان، نسجل انزياح هذا العنوان على العناوين الكلاسيكية المألوفة عبر تكسير البنية النحوية، و إثارة حيرة القارئ واندهاشه بواسطة مفارقة عجائبية قوامها تداخل العقل واللاعقل. وهذا ما يجعل عنوان هذه الرواية يندرج ضمن العناوين الحداثية.

وقد تنبه أحمد اليابوري إلى هذه الظاهرة العنوانية التجريبية في المتن الروائي لدى الميلودي شغموم، فقال: "وأول ما يواجه المتلقي لهذه الروايات لعبة العناوين التي تجاوزت الحد المألوف في الروايات التقليدية التي تحيل عادة، وبصفة مباشرة على أحد مكونات النص: المكان المركزي، أو الشخصية الرئيسية أو الحدث الهام أو الفكرة التي تتمحور حولها الرواية، وهذا الانزياح عن المألوف ينطلق من مقصدية تبدو كأنها تسعى إلى إرباك المتلقي وتكسير أفق انتظاره عندما يقرأ عناوين من نوع "الضلع والجزيرة" و "الأبله والمنسية وياسمين" و "عين الفرس"([1]).

وهذا ينطبق أيضا على روايات بنسالم حميش، فعناوينه الإبداعية لا تمهد لقراءة بسيطة يسيرة، كما أنها لا تعكس براءة على مستوى الكتابة، بل تخلق توترا بين محفل الإنتاج ومحفل التلقي. فجملة "سماسرة السراب" لا تفاجئنا باعتبارها تركيبا لغويا، ولكنها تثير تساؤلنا باعتبارها عنوانا لرواية، ولاسيما موضوعا لها إذا ما تمسكنا بالمعنى الحرفي للكلمة.

وإذا عدنا إلى "سماسرة السراب"، وجدنا العنوان جملة اسمية من النمط الموصوف: أي جملة قائمة على الصفات والنعوت. فالسراب صفة في المكان يؤدي معنى خارجا عن الصفات والنعوت. ويوحي هذا الوصف بالزيف والخداع. كما نلاحظ أيضا التوازي في إيقاع العنوان، وذلك عبر تكرار الحروف الموسيقية (السين والراء والألف)، وهذه الخاصية السجعية تذكرنا بالنصوص السردية التراثية (تحفة النظار في غرائب الأمصار وعجائب الأسفار). كما يذكرنا هذا العنوان كذلك تناصيا برواية "مؤنس الرزاز" (متاهة الأعراب في ناطحات السراب).

فمنذ عنوانها الرئيسي الخارجي، تشتبك رواية (سماسرة السراب) "بمكنون شعري شديد التوتر. وأول ما يفجر هذا الدبيب الشعري ذلك الدفق الصوتي الذي ينبثق عما في تركيبة العنوان من سجع ثري، إنه سجع دال على تفرعات المحكي في الرواية وما تثيره من حيرة وتردد باهرين. وفي هذا السجع، أيضا، تناص يذكر بعناوين من تراثنا السردي القديم. إنه يثير في الروح والقلب نبرة تراثية

---

[1] – عن أحمد اليابوري: دينامية النص الروائي، منشورات اتحاد كتاب المغرب ط ١٩٩٣/١، ص ١٠٩.

سيالة. ويحيل إلى نمط من المحكيات القديمة، كالمقامات وألف ليلة وليلة!، إضافة إلى عناوين تراثية أخرى وما تتميز به من سجع وطول"([1]).

ويختزن عنوان الرواية على الرغم من التركيب الاسمي الخبري، "قدرا عاليا من التضاد والمفارقة واللبس اللذين ينسيان المتلقي ما في الصياغة من سكونية ظاهرة. ومن النظرة الأولى نكتشف أن عناصر العنوان، على تضادها تنتمي إلى بعضها البعض انتماء حميما حتمه التركيب النحوي فيها"([2]).

وإذا انتقلنا إلى بلاغة العنوان، وجدنا البنية الاستعارية من خلال التضاد بين ماهو محسوس (سماسرة) وماهو مجرد (السراب)، يخلق "قلقا دلاليا واضحا، وفجوات تكتظ بالغموض المحير. أي أن عنوان الرواية، مجتمعا، لا يسعى إلى إنجاز دلالة يقينية مترابطة، بل يضع المتلقي، عبر هذه الفوضى التركيبية، في مساحة متنافرة مضببة: توحي إليه بتشتت المحكي وسرابيته"([3]).

إذن، فالعنوان يستند دلاليا على المفارقة والمحاكاة الساخرة والتضاد والتنافر، وقد صيغ في "هيئة مقلوبة تماما، تثير في ذهن المتلقي انقلابا تعبيريا أو صوتيا وتشحنه بتناقض في الاتجاهات"([4]).

ويمتاز هذا العنوان بالشاعرية والانزياح المجازي والأليغوريا الرمزية. فبنسالم حميش يميل، غالبا، إلى تحريك مروحة اللغة في فضاء يتمدد بين التجريدي والحسي، ويسعى إلى إذابة أحدهما في الآخر وصولا إلى وحدة ضدية ممثلة بالذهني والملموس معا"([5]).

إن (سماسرة) في اللغة تعني مقارعة الوهم المراوغ الخفي الذي لا نهاية له. فسمسر سمسرة وصار سمسارا هو المتوسط بين البائع والشاري، والساعي للواحد منهما في استجلاب الآخر، وهو مالك الشيء وقيمه.

و "السمسار –عند الفيروز آبادي– بالكسر المتوسط بين البائع والمشتري، جمع سماسرة ومالك الشيء وقيمه والسفير بين المحبين، وسمسار الأرض العالم بها، وهي بهاء. والمصدر السمسرة"([6]).

والسراب "ما تراه نصف النهار كأنه ماء"([7]). أو ما يشاهد "في نصف النهار من اشتداد الحر، كالماء في المفاوز يلصق بالأرض"([8]). ويضرب به المثل في الكذب والخداع.

---

[1] – علي جعفر العلاق : (شعرية الرواية)، علامات في النقد– السعودية، المجلد ٦، ج٢٣، ١٩٩٧، ص ص ١٠١–١٠٢.
[2] – نفسه، ص ١٠٢.
[3] – ص ١٠٢–١٠٣.
[4] – نفسه، ص ١٠٣.
[5] – نفسه، ص: ١١٠.
[6] – الفيروز آبادي: القاموس المحيط: دار الجيل، بيروت، ج ٢، ص ٥٣.
[7] – نفسه: ج ١، ص ٨٤.
٨– انظر المعجم الوسيط، المكتبة الإسلامية للطباعة والنشر والتوزيع، إستنبول، تركيا، ج ١، ص ٤٢٥.

لذا، فالسماسرة كلمة تدل على الوسطاء والفضوليين والمحبين والسفراء والأدلاء. والسراب كلمة تدل على الخداع والوهم والزيف وانعدام الحقيقة. فإذا جمعنا دلالات هاتين الكلمتين حصلنا على ما يلي:

تصور رواية بنسالم حميش جواسيس الكذب، وبصاصي النفاق والخداع وعملاء الزيف ومزيفي الحقيقة ووسطاء الوهم. فالسماسرة هم البصاصون والخدم المطيعون لأسيادهم وأعوان القهر والقمع والوسطاء المزيفون والانتهازيون.

من هنا تبدو الرواية إدانة لكل واسطة وشاهد يزور الحقيقة ويزيفها لصالحه أو لصالح الآخرين، وتعريف للقارئ بسماسرة الزيف والكذب والنفاق والخداع.

المعنى أن العنوان الخارجي دليل لغوي يشير إلى عالم الزيف والنفاق بعوالمه المادية والبشرية، ويفضح أسراره، ويعري أوهامه وطرقه في الخداع والتغرير بالأبرياء والضعفاء. ويرد العنوان الخارجي في الرواية في عدة سياقات نصية تدل كلها على الخديعة والمكر والقهر والمتاجرة في الأوهام.

يقول المحقق الأعلى للسارد: "إذن لا عبور لك ولا اجتياز على الإطلاق. لم يبق إلا أن تنظر في خلاصك الآخر، هل تسألني عنه؟ أن تقبل العودة إلى وطنك، شريطة التكفير عن ذنوبك في حقه بالدخول في سلك الرقباء والمخبرين، الذين بفضلهم يضبط المتربصون بالهجرة، العازمون عليها أو القائمون لها، ويقبض عليهم قبضا"([1]). فسماسرة السراب هم جواسيس وبصاصون يخدمون أعوان السلطة والقاهرين. "كيف لا أستخف بنفسي وأنا أدرك أن اللجنة المختلطة لم تكن إلا عصابة خالصة، وأن خوانيتا بنانا. والمقرر والقس والمحقق والترجمان كلهم من بني قومي وجلدتي، وأن قابض القطار والصم البكم، رفاق سفرتي، وشاة مخبرون! " ([2]) ولما دخل السارد جنة العريانات رأى كل شيء يأخذه السراب ويغيبه نحو العدم والخفاء: "تظهر من ضحكها عليه أضراس عقلها، وهي الآن، لاريب، تنتظر أن أسأل العبير عن بنت السراب وعن النهد الفالت كالأرنب، أن أسأل ورود الوقت وأنسام العذارى. لا، لا سؤال لي ولا استفسار! فليخب انتظار القوى الخفية العاتية المستهترة حتى تتقهقر عابسة متشائمة، نافضة أيديها مني"([3])

ويقول السارد حالما "ولما كنت أنا في هذه الأرض ولا في هذه القلعة أو في هذه الجنة الخادعة المزيفة"([4]) و"حين بلغت مكانهن لاهثا تبخرن تماما في الطبيعة، تاركين لي مهمة تقرير ما إذا كنت

[1] – سماسرة السراب، ص ٥٤.
[2] – نفسه ص ٥٨-٥٩.
[3] – نفسه: ص ٩٢.
[4] – نفسه: ص ٩٣.

يقظا أعيش واقعا بحواسي الخمس كلها، أم أجتاز رؤى منامية وأصفع بأضغاث أحلام. وفيما اتكأت على مخدة نباتية، متداولا مع نفسي مخمنا، سقطت على رأسي بطيخة، فافترستها، ملاحظا أن شجر هذه الجنة المزورة ينبت البطيخ"[1] و "قلت: إن كنت عروسة لا تقتحم وامرأة لا تنقاد، فلم اللهث وراء سرابك؟"[2].

كل هذه الأمثلة والشواهد تؤكد أن السارد المشخصن يعيش في فضاء الوهم والمكر والخديعة، وأنه في شراك البصاصين والجواسيس، وبين أيدي أعوان القمع والتطهير والتصفية الجسدية، وبين خدام التدجين والترويض.

لهذا نجد أن (سماسرة السراب) باعتباره عنوانا خارجيا، يتميز بالسمات التالية:

١. بنيته التركيبية اسمية محذوفة قائمة على الإفراد والجمع والتعريف.
٢. بنيته الدلالية مبنية على الغموض اللازم لإثارة المتلقي وإرباكه
٣. عنوان قائم على التعجيب الفانطاستيكي (التحول).
٤. بلاغة العنوان قوامها المفارقة والمجاز والاستعارة والمحاكاة الساخرة والباروديا والتضاد.
٥. عنوان تراثي في إيقاعه وإحالاته التناصية.
٦. عنوان رمزي أليغوري.
٧. خاصية الخرق والانزياح عن العناوين التقليدية.
٨. خاصية الاختصار والتركيز والإثارة والدقة.
٩. العنوان استعارة مفارقة (oxymore) تركيبيا.
١٠. الشاعرية والإيهام الذي يؤسس غواية وتأويلا مغايرا.

ب- **بروطابوراس ياناس!** [3]

إن هذا العنوان -تركيبا- يتكون من جملتين: جملة اسمية محمولية، وجملة النداء بأداة النداء، أي أنها جملة مركبة من المحمول الإسمي (بروطابوراس) والمحمول الفعلي (أنادي) ويعني هذا أن العنوان يتكون من جملتين:

أ- جملة إسمية (بروطابوراس)

ب- جملة فعلية (ياناس)

---

[1] - سماسرة السراب: ص ٩٣.
[2] - نفسه: ص ٩٤.
[3] - بنسالم حميش: بروطابوراس ياناس! سلسلة إبداعات، شراع- المغرب- يوليوز -غشت، ١٩٩٨م.

وهذا يفيد جدلية الثبات والحركة والديمومة والتحول. فالعنوان كما نلاحظ يتكون من علم شخص (بروطابوراس) واسم جمع دال على جنس معين هو (الناس) بينهما رابط ندائي. ومن ثم فهو يدل على المكون الفاعلي؛ إلا أن هذا المكون بدوره ينقسم إلى قسمين: فاعل يملك القوة والسلطة والحكمة (بورطابوراس) وفاعل مقهور ومنهوك (الناس)، الأول مفرد يتحكم بقوته وجبروته وسلطته في الثاني (الجمع) ويمثل الشعب الضعيف.

ويستند هذا العنوان إلى الحذف النحوي (حذف الفعل (أنادي)، والمبتدأ (تقديره هذا بروطابوراس) في الجملتين: الإسمية والندائية، والغموض اللازم على المستوى الدلالي لما يثيره هذا الاسم (بروطابوراس) من إيحاءات رمزية ومفارقات دلالية وبلاغية. فالعنوان الخارجي مبني إذن على الاسمية والنداء والحذف والغموض والعلمية.

ويغلب عليه النمط التعجبي "الذي له أدوات كثيرة مكونة تفضي به إلى خلق حيرة وتعجب من شيء مألوف أو غير مألوف، [ومن بين هذه الأدوات، علامة التعجب وحرف النداء ونقط الحذف كذلك]. كما يتعجب أيضا دون أدوات، وهو ما يختزنه العنوان الفانتاستيكي، "فأرواح هندسية" كعنوان وإن كان لا يثير التعجب في البداية، فإنه يؤجل ذلك إلى النهاية، وهو تعجب مشروع ستولده أحداث الرواية أيضا"([1]).

و إلى جانب غلبة النمط التعجب، نلاحظ هيمنة المكون الفاعل على العنوان الخارجي حيث يكون العنوان في هذه الحالة حاملا لاسم شخص، قد يكون هو "بطل الرواية" أو هو الضحية. وفي كلتا الحالتين، فهو شخصية مبأرة، ورئيسية تكون محورا ترتبط به الشخوص الأخرى.

هذا وإن العنوان مثير ومختصر ومركز، يحمل مجموعة من التساؤلات والإشكاليات، ويستفز القارئ، ويضم مجموعة معلومات في شكل مورفولوجي صغير غير مكتمل، ويدفع القارئ إلى طلب زيادة مجموعة معلومات. ف "بروطابوراس ياناس!" صورة رمزية أليغورية مفارقة تثير الرعب والسخرية، وقلقة مزعجة "تثير تساؤلات مغموسة في شكوك وحيرة. ومن ثمة فهي عنوان له إثارة خاصة تدفع المتلقي إلى التردد، ذلك أن العنوان الروائي يقدم إضاءة غير مباشرة للموضوع"([2]).

إذن فما دلالات بروطابوراس من خلال النص، ما دام العنوان عنصرا افتتاحيا ومفتاحا تأويليا يسعى إلى ربط القارئ بنسيج النص الداخلي والخارجي؟

من خلال الرواية يتبين لنا أن بروطابوراس نائب للرئيس يسير كل خميس المجلس الوزاري الحكومي والبرلمان أي مجلس القواد والأعيان. ويلقب هذا النائب بالرجل القوي، وهو يحب النظام

[1] - شعيب حليفي: نفسه، ص ص ٩٣ -٩٤.
[2] - شعيب حليفي: نفسه، ص ٩٦.

ويكره الغبرة. ولقب كذلك ب "الذئب" و "بوحيلة". ويشير لقب العنوان "إلى ضخامة رأسه وعلو حجم العقل فيه، فاستطابه وتركه يسري على الألسنة"([1]).

واسمه العادي هو حماد الرواسي وقد تسلق إلى منصب النائب عبر توليه تسيير الشرطتين الظاهرة والخفية. "أما يوم تأتى له التربع على أجهزة الأمن كلها، ونفذ منها بسرعة مذهلة إلى دوائر الحكم وصنع القرار، فإنه لقب ب "الرجل القوي" أو بالأحرى استولى هو نفسه على هذا اللقب. وكلف سرا خدامه بإذاعته وإشاعته في جهات البلاد الأربع"([2]). ولقب كذلك بحضرة النائب، وذو الوزارات – رسميا– أما شعبيا فلقب ب "بروطابوراس" بوحقايب([3]).

ويقول السارد على لسان بروطابوراس "لهذا قبلت لقب بروطابوراس الذي طمأنتني على معناه الأصيل وفأله الحسن.

– وكيف لا وقد انتهت تحرياتي اليوم أكثر من الأمس إلى أن ذلك الاسم حمله أكبر حكماء العهد الإغريقي السحيق. كانت عظمة رأسه مضرب الأمثال، لأنها عنوان عظمة عقله القوي الفائق. ولعل معنى اسمه في لغة بني جلدته، والله أعلم هو "صاحب الرأس الأول".

– وماذا كان يقول؟

– المنفعة! المنفعة هي الغاية والمقياس، هي الألف والياء وما بينهما، ولا منفعة إلا ما حددته الذات وكان في خدمة الذات...

هتف بروطابوراس مقاطعا:

– إذن، كان يقول "الله معك ياراسي"! وهل كان له أتباع عند العرب؟

– هو لم يكتب شيئا، إنما كان يتكلم، فتناقلت الأجيال أقواله إلى أن وصلت إلى حكماء العرب، فترجموها وحفظوها"([4]).

من خلال هذا الحوار، نجد إشارة تناصية إلى الفيلسوف الإغريقي السوفسطائي بروطاغوراس Protagoras– (٤٨٠–٤١٠) الذي قال "الإنسان مقياس الأشياء جميعا. هو مقياس وجود ما يوجد منها، ومقياس لا وجود مالا يوجد"([5]) ويبدو أن الأشياء ليست "مقياس ذاتها، وإنما مقياسها هو الإنسان،

[1] – بروطابوراس يا ناس!: ص ٢٦.
[2] – الرواية: ص ٢٦.
[3] – نفسه: ص ٢٧.
[4] – نفسه: ص ص ٣٩.
[5] – يوسف كرم: تاريخ الفلسفة اليونانية. ط٦، مطابع الدجوى، القاهرة، بدون تاريخ للطبعة، ص ٤٦.

بمعنى أن مقاييس الأشياء والسلوك ليست مطلقة مستقلة عن الإنسان، وإنما هي نسبية متغيرة تختلف باختلاف الزمان والمكان وظروف البيئة والتربية والمستوى العقلي والاجتماعي"([1]).

ويعني هذا أن بروطاغوراس نقد فلسفة الكون أو ميتافيزيقا الوجود، ودعا إلى الاهتمام بالإنسان وجعله محور الكون. فبهذه الخطوة الجبارة (التي تذكرنا بفلسفة كانط النقدية) أصبح الإنسان في صميم الأشياء بعد أن كان بعيدا عنها. "وهكذا فالسوفسطائية رغم كل ما يقال فيها، فلسفة إيجابية بناءة. إنها ثورة على السلبية وطريقة التفلسف الساذج التي تجعل من الإنسان مجرد كائن متفرج أشبه بجهاز للتسجيل لا دخل له فيما يجري خارجه من أحداث ولا مشاركة له في تكييف الظواهر. وما قدر القدماء هذه الحركة حق قدرها لأنهم لم يفهموها ولم يدركوا المعنى العميق الذي ترمز إليه، بل سارعوا إلى ضربها في المهد قبل أن يستفحل خطرها »([2]).

إن المعرفة عند بروتاغوراس معرفة إنسانية قائمة "على الإحساس المباشر نفسه. أي أن الإحساس هو معيار الحقيقة [وليس العقل كما يقول سقراط و أفلاطون]. فالحقيقة هي ما تراه وتسمعه وتلمسه وتذوقه وتشمه. وإذن فإن معرفة الحقيقة ميسورة للناس جميعا"([3]).

إن القانون عند بروطاغوراس " ليس كما يظن السوفسطائيون مجرد تعاقد أو اتفاق بين طرفين متساويين، وإنما هو رابطة عضوية وثيقة العرى بين الفرد والدولة ، كرابطة الإبن بأبيه أو رابطة العضو بالجسد"([4]). و "أن الفرد مقياس النفع والضر، والخير والشر، والعدل والظلم... والسوفسطائي أو تلميذه حكيم يحدث في السياسة مثل هذا الانقلاب. فما يسمى حقا في العمل هو النافع في وقت معين وظروف معينة"([5]).

وقد أورد أفلاطون محاورة تحمل اسم بروطاغوراس، يقصها بطريقة أسطورية: وتقول الأسطورة: "زوس إله الآلهة أنقذ الإنسانية التي كادت تهلك لافتقادها وسائل الدفاع عن ذاتها، فعلم زوس الإنسانية العدالة والعفاف"، فبهما توصلت الإنسانية إلى تأسيس المجتمع بمعناه الحاضر. ولكن ما العدالة؟ إن العدالة المقصودة هنا هي الدفاع عن القانون، والمهم هنا هو التشريع، إيجاد القانون، والفضيلة أو العدالة هي ما يتفق مع القانون. معنى هذا من ناحية إيجابية أنها العدالة التي أنت محام عنها ، أو متكلم يبين اتفاق القانون مع ما تريد الدفاع عنه، وهذه هي الفكرة التي سيهاجمها سقراط وأفلاطون. فالعدالة هنا هي الاتفاق مع القانون الموضوع، أو الاتفاق مع القانون كما تؤوله أنت لمصلحتك، وبعبارة أخرى إن القانون ليس طبيعيا، وإنما هو من عمل المشرع، والعدالة التي يعبر

---

[1] - د. محمد عبد الرحمان مرحبا: من الفلسفة اليونانية إلى الفلسفة الإسلامية، منشورات عويدات- بيروت، باريس، ط ١٩٨١/٢، ص ٩٠.
[2] - نفسه: ص ص ٩٠-٩١.
[3] - ص ١٢١.
[4] - ص ١٣٩.
[5] - يوسف كرم، تاريخ الفلسفة اليونانية، ص ٤٧.

عنها القانون ليست أيضا أمرا طبيعيا. إن العدالة هي ما يريده القانون. أي ما يريده تحكم المشرع باتفاق الناس معه، هذا هو المعنى الإيجابي، أما المعنى السلبي فإنه ليس هناك فضيلة. أي ليس للإنسان عدالة في قلبه، في نفسه، في ضميره، أو إنه ليس هناك ضمير يحاسبه، هذه هي النظرية الضمنية التي يعبر عنها موقف بروتاجوراس وجورجياس من المجتمع والسياسة"([1]).

فإذا كان بروطابوراس شيخ السوفسطائيين يدعو إلى الفضيلة والعدالة والعفة، ويرى أن الإنسان هو مقياس الكون والوجود، وأن الحياة ينبغي أن تتمحور حول الإنسان، فإن بروطابوراس حكيم السياسة يرى أن المنفعة هي الغاية والمقياس ولا منفعة إلا بما حددته الذات وكان في خدمة الذات. وإذا كان بروطاغوراس رمزا للعقل المتفلسف، والحكمة الإنسانية الخيرة، فإن بروطابوراس رمز للعقل الضخم والوقاحة السياسية وخدمة المآرب والمصالح الشخصية. فشتان ما بين بروطاغوراس وبروطابوراس العربي! وشتان بين الفضيلة الإنسانية والمنفعة الشخصية!.

إذن، فبنسالم حميش ينطلق من التخييل الفلسفي ليعارض التخييل السياسي بطريقة باروديـة، ومحاكاة ساخرة قوامها المفارقة واللعبية والأسلبة الضاحكة.

فالرواية تربط علاقة تفاعلية بالمتناص الفلسفي اليوناني القديم (محاورة بروطاغوراس) لأفلاطون ولكن بشكل تحريفي يستند إلى المعارضة والنفي.

وهكذا فعنوان الرواية يمتاز بالخصائص التالية :

١. عنوان مركب من جملتين: اسمية وفعلية.

٢. عنوان ذو نمط ندائي.

٣. عنوان يتكون من المكون الفاعل.

٤. عنوان رمزي أليغوري.

٥. عنوان يتناص مع الخطاب الفلسفي (بروطاغوراس حكيم السوفسطائيين).

٦. عنوان يحيل على التعارض بين الحكمة (الفلسفة)و السياسة.

٧. عنوان يثير عدة تأويلات وإمكانات دلالية (نص مفتوح).

٨. عنوان ينبني على المفارقة والمعارضة والمحاكاة الساخرة.

٩. اعتماده على الحذف النحوي والغموض اللازم.

١٠. خاصية التعجب والتهكم والسخرية واللعبية النصية.

[1] – د. نجيب بلدي: دروس في تاريخ الفلسفة. "دار توبقال للنشر الدار البيضاء، ط١ / ١٩٨٧، ص ٦٦.

ج- محــن الفتى زيــن شامة.

يتسم هذا العنوان بخاصية الطول (أربع كلمات). وهذا يذكرنا بعناوين المحكيات الكلاســيكية التي تلتجئ إلى التطويل العنواني "لاستيفاء المعنى، وتقريب الدلالة إلى فهم المتلقي"([1])، وإلى خاصية التسجيع وهي "خاصية فنية أولا، ثم كمقدرة لابد للكاتب من تملكها لخلق انسجام موســيقي، وتــآلف ثقافي" ([2]).

ويربط علاقات تناصية بعناوين السرود العربية الكلاسيكية. ويعني هذا أن عنوان الروايــة ذو ملمح تراثي مبني على خاصية التوازي البلاغي والايقاعي.

لذا يلاحظ في عنوان الرواية، وحده، عاملا، "إيقاعيا واضحا بفعل الــسجع: أعنــي طاقتــه الصوتية وتناظر وحداته اللذين يؤجحان، في المتلقي، إحساسا رهيفا بالإيقاع واستجابة جسدية ونفسية له"([3]).

هذا وإن العنوان عبارة عن جملة اسمية تتركب من المكون الإسمي محذوف المبتدأ، ((هــذه) محن/ والمكون الإضافي (محن الفتى)، والمكون البدلي (زين شامة). والمكون الأخير فضلة تفــسيرية وتأكيدية وبيانية.

ويرد العنوان في النص في المقطع التالي: "زين العابدين الرامي، الملقب عند الأحبــاب زيــن شامه، ابن علي الرامي وعبلة الجعفري، موجود منذ سبع وعشرين سنة، مولود بقرية القافرة. المهنة: لاشيء. مجاز أنا منذ خمس سنوات، وفي انتظار وظيفة تحفظ ماء الوجه..."([4]).

وأهم تمفصل دلالي في العنوان هو زين شامة. فالزين ضد الشين جمع أزيان، وزانه، وأزانه، وزينه، فتزين هو، وازدان، وازين... وامرأة زائن متزينة"([5]). والشامة: علامة تخالف البدن الذي هي فيه " و"شام سيفه يشمه غمده واستله"([6]). ومن خلال هذه الدلالات اللغوية نستطيع أن نجمع تــصورا حول شخصية الرواية التي تجمع الفتوة والوسامة والتميز والشجاعة والبطولة وحسن الأخلاق. وشامة في التراث اسم يطلق على الأنثى الجميلة. وعندما يطلق على المذكر، يقصد به العلم والأخلاق والعفة وحسن فتوة الشباب.

---

[1] - د شعيب حليفي، نفسه، ص ٨٦.
[2] - ص ٨٦.
[3] - علي جعفر العلاق: (شعرية الرواية)، ص ١١٥.
[4] - بنسالم حميش: محن الفتى زين شامة، دار الآداب، بيروت، لبنان، ط١/ ١٩٩٣، ص ٩-١٠.
[5] - أنظر لسان اللسان تهذيب لسان العرب،، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط ١/ ١٩٩٣، ج ١، ص ٧٠٧.
[6] - نفسه : ص ١٣٩.

د- العـــــلامــــة:

هذا العنوان من خلال البنية التركيبية جملة اسمية محذوفة الخبر (العلامـــة مـــاذا...؟): أي أن العنوان عبارة عن كلمة واحدة تختزل الكثير، وتوحي بالكثير، والنص الروائي كله خبر. فالعلامة هو ابن خلدون بسيرته التاريخية التي رصدت محن المؤرخ وفيلسوف العمـــران الاجتمـــاعي والبـــشري معايشته للغمة العربية إبان فترة الانحطاط. إن العلامة صيغة حرفية تدل تاؤها على المبالغـــة. أي أن ابن خلدون –المؤرخ المغربي- كثير العلم وكثير الفهم. وهناك فرق كبير بين العالم والعلامـــة (فـــي إطار المعرفة البشرية). فالعالم صفة يشترك فيها كثير من المفكرين وأرباب الحكمة والحرفة العلمية، ولكن العلامة صفة لجهابذة الفكر المتميزين من العلماء بغزارة العلم، والذهن الثاقب، والحكمة الفاطنة إلخ...

يمتاز العنوان إذن بالغموض اللازم والحذف النحوي والإيحاء التراثي إلى حضارتنا العربيـــة الإسلامية في الجانب المعرفي الموسوعي، علاوة على الحذف المضموني contextuelle. "ويتعلـــق الأمر هنا بحذف محتوى العنوان وتكسيره، بحيث أن مضمون العنوان الروائي يحقق مضمونا يتراوح بين البوح والكتمان، رغم أنه لا يمكن لجملة واحدة، مهما كثفت من معناها، أن تعبـــر عـــن أحـــداث وأفعال عديدة"([1]).

لقد ورد العنوان كما رأينا في شكل جملة اسمية محمولية ذات نمط وصفي (العلامة)، أي جاء صفة للموصوف ابن خلدون. ويحتوي على المكون الفاعل (العلامة ابن خلدون) باعتبـــاره شخـــصية رئيسية مبأرة، تكون محورا ترتبط به الشخصيات الأخرى. وهو يلتزم بالنص الذي يعينـــه ويـــسميه، ويتميز بالإثارة والاختصار والتركيز والوضوح.

يقول الكاتب موضحا في فاتحة الرواية دلالات العنوان الخارجي: « في منحـــى حيـــاة عبـــد الرحمان ابن خلدون المغربي، كانت الرجات والمشاق كثيرا ما تبدأ أو تنتهي باكفهرار الجو بينه وبين أهل الدولة. وكان الرجل، خلافا لجل علماء العصر وسياسييه، ميالا إلى استسهال عواقبهـــا وأخـــذها مأخذ السعة والرحب، بدل الاستيحاش واليأس. لذا كان صوت العلم كثيرا ما يصيح فيه طالبا فـــرص التفرغ والخلوة وتمديدها إلى أجل غير مسمى.

لم يكن عبد الرحمن متمرسا بأفانين السعايات والكيد، ولا ذا باع في أساليب التآمر والنـــصب، لأنه لم يغرق قط في سياسة وقته حتى الأذقان، ولم يقبل في المعرفة بهزل الزاد وضعف البـــضاعة.

[1] - شعيب حليفي، نفسه، ص ٩٢.

ولو فعل هذا وذاك –لا قدر الله– لكان واحد من فقهاء الظلام وقضاة الجور وسماسرة السوء، وغيرهم من الذئاب والثعالب الذين تعج بهم دواليب الدولة ومطابخها"([1]).

هـ– "مجنـــون الحكم" ([2]):

عنوان خارجي ذو بنية اسمية محمولية محذوفة المبتدأ تقديره (هذا مجنون الحكم). وتتكون من المكون الإسمي (هذا مجنون) والمكون الإضافي (مجنون الحكم).

ويحمل العنوان في طياته بعد المفارقة، وسخرية المحكي، والإحالة التناصية على التراث الأدبي العربي القديم (مجنون الحكم/ مجنون لبنى...) أو التراث الغربي (Le fou d'Elsa) للويس أراغون Louis ARAGON الشاعر السوريالي الفرنسي الكبير. يشير العنوان إلى فضاءين خياليين متناقضين: الشعري الغزلي والسياسي. وهنا مكمن التعارض: التضاد بين صدق القلب والعاطفة إلى درجة الجنون والاختلال العقلي، ومراوغة السياسة وكذبها وزيفها البراق. أي أن العنوان محاكاة ساخرة تعزف سمفونية الصدق والكذب. ومن ثم، فالعنوان يصور افتتان الحاكم بنشوة السلطة ولذتها والتمسك بها، ولو أدى به الأمر إلى أن يملك الرعية كلها من أجل الاحتفاظ بكرسيه لإشباع رغباته ومتعه وشهواته الشبقية. فهو يوحي بهوس السلطة وتحكم الاستبداد والجور ومرض الساسة بداء الحكم ورغبتهم في التحكم في رقاب الآخرين. يقول بنسالم حميش موضحا العنوان الذي يحيل إلى شخصية الحاكم بأمر الله الفاطمي "لقد كان إنسانا مصابا بداء السوداوية (المالنخوليا) وبالرغم من ذلك استطاع أن يحكم بلاد مصر والشام وأفريقيا مدة ربع قرن من الزمن... هذه مفارقة... هو إنسان مريض نفسيا وفي نفس الوقت استطاع أن يفرض سلطته ويفرض استبداده... فقلت أن هناك جانبا يمكن بحثه... إن السوداوية معروفة بأنها لا تبقى دائما وأبدا لدى الشخص المصاب بها... بمعنى أن هناك انفراجات يدخل فيها المريض تعيد وعيه وتعيد رشده، ولكن تأتي عليه فترات يعود بها إلى السوداوية. ومن هنا فهو يقود الدولة بمرضه ومزاجه المريض، فتصدر مراسيم غريبة، وتمر عليها بالتالي أوضاع غريبة..."([3]).

ويضيف بنسالم حميش مبينا جانب الإثارة في هذه الشخصية المريضة الذي شده ليكتب روايته التراثية هاته، "أعتقد أن هذه الشخصية استثنائية بكل معنى الكلمة... أشبهها بنيرون الذي أحرق روما، أو كاليغولا الذي عين حصانه قنصلا... يعني هؤلاء الناس الذين ليس لديهم قوة باطنية أصيلة...

---

[1] – بنسالم جميش: العلامة، دار الآداب، بيروت، لبنان، ط ١/ ١٩٩٩، ص ٧.
[2] – بنسالم حميش: مجنون الحكم – دار رياض الريس، لندن ١٩٩٠.
[3] – بشار حاتم: (سالم حميش: صرت روائيا من موقع الضد) القدس العربي، لندن– السنة ٤ / العدد ٩٣٨ الاثنين ١٨ مايو ١٩٩٢م، ص ٦.

الحاكم بأمر الله كان حاكما في الدولة الفاطمية، لكن في الوقت نفسه كان زاهدا يرصد النجوم، كانت هناك عناصر في حياته لا يمكن أن تترك الأديب حياديا أو لا مباليا"([1]).

وعليه، يظهر أن بنسالم حميش يكثر من العناوين التراثية ذات البنية الإسمية البسيطة التي تمتاز بالحذف النحوي والدلالي والغموض اللازم، بالإضافة إلى رمزيتها وعجائبيتها وطابعها المفارق والساخر واللعبي.

[1] – نفسه: ص ٦.

ثانيا: العنـــاويــن الداخـليـة.

يلاحظ على المستوى الداخلي أن روايات حميش تستند إلى :

١. عناوين رئيسية.

٢. عناوين فرعية.

٣. عناوين المداخل والأبواب والفصول.

٤. عناوين الفهرسة.

ويمكن توضيح هذا في الخطاطة التالية:

الروايـــات	طبيعة العنونة	ملاحظات
سماسرة السراب	عناوين مقطعية مرقمة على غرار روايات نجيب محفوظ	غياب الفهرسة العنوانية، والعناوين اللغوية ذات الطبيعة التيماتية واستبدالها بالأرقام.
مجنون الحكم	عناوين المداخل والأبواب إلى جانب عناوين فرعية وعنونة فهرسية	تذكرنا هذه العناوين بالكتب التراثية والأبحاث العلمية الأكاديمية. وتتسم هذه العناوين بطابعها التراثي؛ لكونها طويلة من حيث البناء ومسجعة وذات طابع ديني وسياسي وقائمة على جدلية المفارقة والتضاد.
محن الفتى زين شامة	عنونة الفصول والمقاطع الفرعية إلى جانب العنونة الفهرسية	عناوين تراثية على غرار عـــناوين الكتب التـــرسلية القديمـــة ذات الـــصيغ الشاعرية والتسجيع والتطويل في بنية الجملة.
العلامة	عناوين الفصول والفهرسة العنوانية	عناوين تراثية صيغت على غرار عناوين الكتب التاريخية
بروطابوراس يا ناس!	عناوين رئيسية مرقمة بدون فهرسة عنوانية	عناوين ذات نفحات تراثية تحمل مدلولات تيماتية وحدثية.

وهكذا نخلص إلى أن عناوين رواياته تغلب عليها السمة التراثية بسبب عدة معطيات:

١. تطويل العنوان وتركيبه.

٢. اعتماد التسجيع والإيقاع الموسيقي والفواصل المتناسبة.

٣. اعتماد التوازي التركيبي والبلاغي.

٤. استعمال عناوين المداخل والخواتم والأبواب والفصول.

٥. التركيز على العنونة الفهرسية.

٦. الأسلبة والمفارقة واللعبية والباروديا في استخدام العناوين على غرار العنونة القديمة في السرد العربي القديم.

٧. اعتماد السجل الديني والقرآني في صياغة العناوين.

٨. الإحالة التناصية على الأجواء التراثية.

٩. ترتيب العناوين على غرار الكتب التراثية (فاتحة-مدخل-الباب-الفصل-تذييل-خاتمة).

هذا ويلاحظ على هذه العناوين أنها ذات طبيعة فضائية (المارستان- في ساحة كان يا ماكان...)، أو حدثية (بروطابوراس يترأس... يا حفيظ!- بروطابوراس يسهر ويبوح-...)، أو وصفية [يومهمة والمرآة، الشوكة- الرحلة إلى تيمور الأعرج، جائحة القرون...]، أو تركز على الشخصيات الفاعلة (السلطانة ست الكل- العبد مسعود أو آلة العقاب اللواطي- أنا وخالي ضد ظلال الكتابين الاحمدي ورقبة في دائرة الأحبة...)، أو على حالات مثل: إن حبي لزهرة العلا وللحياة لواقع- شكر لترجمان الأشواق - بين حلم واحتلام نما حبي ذو العصف والريحان...

وعلى مستوى التركيب، فأغلب العناوين صيغت على بناء الجملة الإسمية: بسيطة كانت أم مركبة. ويهيمن عليها الانزياح الإيحائي، والترميزي، والكنائي، والتراثي، والنحوي، من خلال صيغة التقديم والتأخير، كما هو الشأن في هذه العناوين: (بين حلم واحتلام نما حبي ذو العصف والريحان- الاحمدي أو "رب أخ لم تلده أمك" وتعويضات أخرى- الليلة البيضاء في حضن رقية- زيارة زهرة زكت عدالة حربي على رمز القهر...).

ثالثا: العنــوان الفهــرسي أو عنــوان الفهرسة:

يعد الفهرس من هوامش النص وعتباته التي تحيط به داخليا. وغالبا ما يأتي في آخر الـنص الروائي بعد خاتمة العمل. وقد يرد في بعض الأحيان في بداية العمل أو وسـطه. ويـضم الفهـرس محتويات الكتاب وعناوينه الداخلية والفرعية، وتسميات المقاطع والفصول والأبواب، وكيفيـة تنظـيم المؤلف أو العمل الإبداعي. إذن فالفهرس أو الفهرست، عبارة عن مجموعة من التسميات والعنـاوين ورؤوس الأقلام التي تضيء العمل وتوضحه وتنظمه، وتسهل على القارئ عملية التـصفح والقـراءة والبحث المنهجي. وهي عملية معروفة في ثقافتنا العربية القديمة. فقد كان مصنفو الكتـب والـدواوين الشعرية يستندون في فهرسة الكتب والإبداعات إلى مجموعة من المعايير الشكلية والدلاليـة. ويمكـن حصرها في :

١. المعيار الإيقاعي (البحور – القوافي).

٢. المعيار الموضوعاتي أو الدلالي (المواضيع والتيمات الدلالية)

٣. معيار الأغراض.

٤. معيار التأريخ الزمني.

فإذا كانت رواية (سماسرة السراب) لبنسالم حميش تخلو من الفهرسة العنوانية، وتكتفي بالأرقام العناوين داخل المتن الحكائي، فإن رواياته الأخرى مذيلة بفهارس موجزة ومفصلة بشكل عام، علـى غرار الأبحاث العلمية والكتب التراثية القديمة والرسائل والأطروحات الاكاديمية المرتبة بشكل علمي وموثق، أثناء تصفيف المادة، وجمعها وتدوينها، وتصفيحها في شكل مؤلف قابل للنشر والقراءة.

وتأتي الفهرسة العنوانية في روايات حميش على الشكل التالي :

الروايات	طبيعة الفهرسة	مكونات الفهرسة العنوانية	ملاحظات
سماسرة السراب	---	---	غياب الفهرسة
بروطابوراس يا ناس!	---	---	غياب الفهرسة
محن الفتى زين شامة	فهرسة دلالية/ موضوعاتية أو تيماتيكية	عناوين الفصول- عناوين فرعية مرقمة – تذييل فهرسة عامة	وجود فهرسة عامة طويلة في ثلاث صفحات
العلامة	فهرسة / دلالية – موضوعاتية.	فاتحة – عناوين الفصول	وجود فهرسة صغيرة جدا في خمسة أسطر غير مكتملة
مجنون الحكم	فهرسة/ دلالية/ موضوعاتية	مدخل- عناوين الأبواب- والعناوين الفرعية	وجود فهرسة في صفحة واحدة

ونستنتج من خلال هذا أن بنسالم حميش يعتمد على الفهرسة العنوانية في ثلاث روايات (محن الفتى زين شامة والعلامة ومجنون الحكم)، ويتم تغييبها في روايتين (سماسرة السراب وبروطابوراس يا ناس!). ويرتكز على الفهرسة الدلالية لتبيان مواضيع الرواية ومحتوياتهـا، وأحـداثها الأساسـية والثانوية والفرعية. وتضم الفهرسة عناوين الافتتاحيات والمداخل والخواتم. كما تحتوي على عناوين الأبواب والفصول والمقاطع الفرعية المترجمة، عل غرار الكتب التراثية في تبويب المـواد وعنونـة أجزائها ومحتوياتها وفصولها والاستهلال بمقدمة والانتهاء بخاتمة أو تذييل.

من هنا يبدو بنسالم حميش مفتونا بالعناوين التراثية على المستوى الداخلي، في تنظيم أبـواب الروايات، وتفصيلها وتفريعها، وفهرسة تمفصلاتها الحدثية في شكل تيمات موضوعاتية ودلالية.

المبحث الثالث : الدليل الأيقوني :

يستند بنسالم حميش في رواياته الإبداعية إلى مجموعة من العلامات البصرية أو الفضائية. ففي رواية (سماسرة السراب) نجد دليلا أيقونيا، عبارة عن صورة تجريدية رمزية كاريكاتورية عجيبة تعري الواقع وتفضح عوالمه الممسوخة. وتتموقع هذه الصورة في الغلاف الخارجي المقوى، وبالضبط في الواجهة الأمامية. ويتخذ هذا الغلاف شكلا مستطيلا، طوله اثنان وعشرون سنتمترا، وعرضه خمس عشر سنتمترا. يقول بوتور Butor عن تقاطع المقاس العمودي/ العلوي والمقاس الأفقي/ السفلي "إن الكتاب، كما نعهده اليوم، هو وضع مجرى الخطاب في أبعاد المدى الثلاثة، وفقا لمقياس مزدوج: طول السطر، وعلو الصفحة، وهو وضع يتيح للقارئ حرية كبيرة في التنقل بالنسبة إلى "تتابع" النص، ويعطيه قدرة كبيرة على التحرك، ولا غرو في أن هذه القدرة هي أقرب ما تكون لطريقة تقديم أجزاء العمل الأدبي كلها في آن واحد"([1]).

ورواية سماسرة السراب من الحجم المتوسط، وعدد صفحاتها مائة وتسع وثلاثون، وتحتوي على اثنين وثلاثين مقطعا عدديا مؤطرا بخطين متوازيين. ولون غلافها الخارجي الأبيض، إلى جانب عدة ألوان أخرى كاللون البني واللون الأخضر واللون الرمادي.

وتقوم هذه الألوان مجتمعة بإضاءة الغلاف، وإثارة المتلقي، واستفزازه وتجسيد لعبة التناقضات والصراع الضدي الذي يترجم ما بداخل الرواية من برامج سردية متعارضة في قيمها وعواملها المنجزة. ويلاحظ ثراء لوني وخصوبة متوهجة بين الإضاءة والتعتيم (الرمادي/البني). وحضور اللون البني هنا في الغلاف يبين "الاغتصاب والامتلاك"([2]). ويشير إلى مصير الانسان المقهور بالعذاب والتصفية الجسدية والإماتة النفسية. وهذا اللون يعيد للأشياء توازنها ويشير إلى حضور الغياب. وهو ما تروم الرواية تأسيسه عبر مكوناتها. والحاجز الأخضر (الخط الأخضر الفاصل) يبين التضاد بين عالم الواقع عالم الأرض بفضاءاته الوجودية المحبطة، وعالم المسخ والفانطاستيك: فضاء الرعب والتطهير والخلاص الروحاني.

هذا وينقل لنا الغلاف الخارجي ذو اللون الأبيض المفصول بخط عمودي أخضر رقيق، لوحة تشكيلية في شكل صورة كاريكاتورية فانطاستيكية قائمة على التجريد والتعجيب، والترميز والتماثل الأيقوني، مع صورة الشخصية الرواية الرئيسية في الرواية: عنبر بلال. وتجسد هذه الصورة الممسوخة مظلة خشبية مقرونة إلى الحبال الملفوفة إلى عقدها ويمسك بها إنسان هزيل في شكل هيكل

---

[1] – ميشيل بوتور: بحوث في الرواية الجديدة، ترجمة فريد أنطونيوس، منشورات عويدات، بيروت، باريس، ط ٣/ ١٩٨٦،ص ١١٢.
[2] – د. عبد الكريم الخطيبي، الاسم العربي الجريح، ترجمة محمد بنيس، دار العودة، بيروت ١٩٨٠، ص ٧٢

عظمي (دلالة على الموت والنهاية). ويهبط بها في فراغ لا نهائي، دلالة على التحرر والخلاص المصيري.

وإن هذه اللوحة كما يظهر لنا تشكل -جسدا ووسيلة- تيمة الموت والعذاب والقهر والهروب من الشر نحو الخير؛ أي الهروب الانتحاري بوسائل عجيبة لا يسلم المرء معها من الموت المحتم. لذا تبدو الرواية هروبا وهجرة من فضاء القمع والرعب نحو عالم الخلاص والتحرر الروحاني. وقد يكون هذا الهروب حقيقة أو مجازا.

وإن كنا نلاحظ من خلال سياق الرواية أن الأحداث التي أنجزها عنبر بلال يطغى عليها الخيال أكثر من الواقع، وأنها تحقق في عالم الأحلام واللاشعور والنوم المجازي، فهي تعويض عن الضغط النفسي الذي كان يعانيه الكاتب في واقعه المقهور والمحبط. وهكذا نجد أن صورة الغلاف عموما تتكون من المقامات والمستويات التالية:

أ) مظلة خشبية ذات أزرار حبالية معقودة بفتائل معصوبة مهيكلة بطريقة شبه دائرية. وغرابة هذه المظلة وعجائبيتها تثير الاندهاش والتردد لدى القارئ.

ب) عنبر بلال: الشخصية الرئيسية في الرواية يحضر في صورة شخص كاريكاتوري يثير الضحك والسخرية. فهو ضعيف ومنهوك من شدة التعذيب النفسي والمادي. ويرمز بوضعيته التراجيدية إلى الموت والخلاص النهائي.

ج) حركة الهبوط عن طريق المظلة الخشبية أثناء الهروب القسري الإجباري بعد تخلصه على الدمكمك أو المحقق الأعلى.

هذا وتشتغل هذه المكونات الأيقونية بطريقة رمزية دالة، وتوحي علاقاتها بفضاء يخيم عليه الموت الشامل، والخلاص والتحرر النهائي. وترتبط دلالتها بدلالات مقاطع الرواية التي تزكي هذا الطرح وتؤكده بشكل نهائي وقطعي.

من هنا يظهر أن الصورة تنبني على العناصر التالية:

١. الوسيلة : وسيلة الهروب والتحرر هي المظلة الخشبية المفتولة بحبال متآكلة.

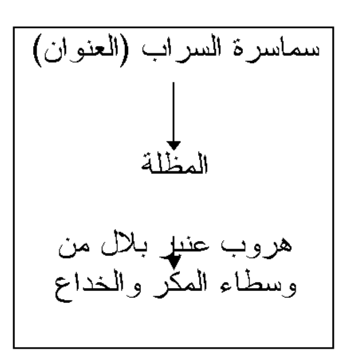
٢. الفضاء : من الأعلى نحو الأسفل، ومن الأسفل المحدد إلى الأعلى المطلق. ومن الأرض إلى الماء ومن الماء إلى الأرض.

٣. الحركة: عمودية سفلية وعمودية علوية (↓↑).

٤. الفاعل: إنسان مقهور وضعيف في شكل هيكل عظمي.

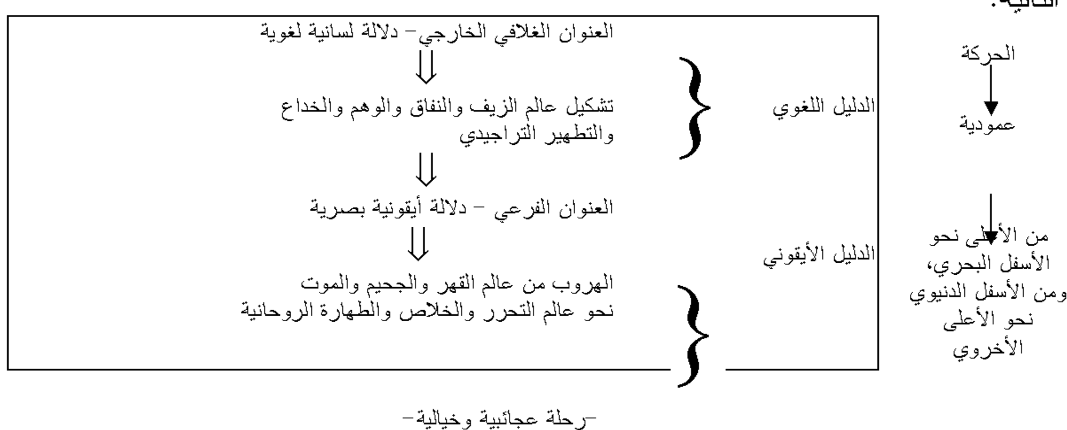
٥. الكيفية : تعجيب فانطاستيكي ومحاكاة ساخرة وأسلبة تشكيلية بارودية.

وكل هذا يؤكد التسامي الروحاني والتخلص من الشرور والآثام البشرية. وتشكل المظلة في أبعادها المرجعية هروبا من سماسرة السوء والزيف، وتخلصا من أرض النفاق إلى أرض التسامي الروحاني.



إذن تعضد اللوحة المرسومة الكتابة اللغوية العنوانية لتؤكد الهروب من فضاء الزيف والخداع والكذب والسراب، إلى فضاء الحقيقة والبقاء السرمدي والعدالة المطلقة، أو الابتعاد عن فضاء المسخ والتشويه وتعذيب الإنسان إلى فضاء التحرر والمتعة المطلقة.

وعلى الرغم من التناقض الموجود بين دلالة الأيقونية- الصورة والعنوان الغلافي، هناك تضمن منطقي للدلالتين، وتعاضد تشكيلي ولغوي. فالصورة تقول: السارد البطل هارب بمظلة عجائبية نحو الفراغ المطلق -الموت-، وهو مقهور نفسيا وعضويا. وتقف هنا الدلالة الأيقونية. ويبقى السؤال مفتوحا: الهروب ممن؟ ويجيب العنوان الغلافي: الهروب من سماسرة السراب. فعلاقة العنوان باللوحة علاقة سببية. فالعنوان (سبب/مسبب) واللوحة (كيفية وحركة ونتيجة). ونوضح ما قلناه في الخطاطة التالية:



-رحلة عجائبية وخيالية-

وتوضح هذه الخطاطة الصراع بين المادة والروح، وبين الحقيقة والزيف (الكـذب/الـوهم)، والصراع بين الأقوياء والضعفاء، وبين الموت والحياة، (بين الإيروس والتناتوس). وتشخص الصورة القصد العام للمؤلف من خلال صهر معاني مجموعة من مقاطع الرواية، ووضعها على مستوى الدليل الأيقوني واللغوي في شكل تناقض -Paradoxe-، و يختزل العنوان الغلافـي ببعديـة البـصـري- الأيقوني- واللغوي النص، ويلخصه تكثيفا واختصارا، بينما يمططه النص: إطنابا وإسهابا. وهذا مـا يؤكد أن العنوان يتماثل مع النص الروائي إحالة ودلالة على مستوى المضمون.

يتشكل غلاف الرواية من لوحة تشكيلية لا نعرف مبدعها. قد يكون الناشر أو المبدع وراءها. وهي تمثل نصا بصريا تتضام عبره العلامات الكاليغرافية والألوان المتراكبة (الأخـضر-الرمـادي- اللون البني-البياض...). فالغلاف ببياضه يرمز إلى الموت. واللون البني والرمادي يرمزان كذلك إلى التلاشي والاحتضار والضياع واقتراب النهاية. بينما الأخضر يحيل على التحرر وحب الحياة والنجاة والأمل. وهكذا تطغى أدوات الموت والعذاب السيزيفي على ألوان الأمل والنجاة والخلاص. فالدرامية والتوتر والصراع قوام الرواية، ناهيك عن اللاتوازن وإيقاع السلبية والموت الجنائزي، وتصفية البشر، وعصر السواعد الآدمية في مطاحن المعتقلات والزنازن العدائية.

وفي رواية بروطابوراس ياناس! يستعين الكاتب والناشر معا بلوحة الفنـان محمـد شـقور. وتشكل هذه اللوحة الأيقونية فضاء مغربيا تقليديا، بأصالته الأندلسية المدعمـة بالفسيفـساء والـزليج المغربي، بالإضافة إلى معمارية المدن التقليدية الموجودة بالمغرب، نظرا لوجـود الأبـواب الكبيـرة المحيطة بالمدينة التي ترتبط بها الأسوار التاريخية. وهذا الفضاء فضاء شعبي تقليدي و أصـيل مـن ناحية الطيبوغرافيا المعمارية والجغرافية. أما الصورة -على الرغم من طابعها الطبيعي الواقعي- فهي كاريكاتورية تستند إلى المحاكاة الساخرة والمفارقة بين الأصالة والمعاصرة وبين الأصـالة الآدميـة والمسخ البشري. وتتربع اللوحة على غلاف خارجي مقوى مقاسه (٢٠سم x ١١سم). ويعني هـذا أن الرواية مطولة عمودية وضيقة أفقية، وعدد صفحاتها ثلاث وثمانون صفحة، "وهـي أصـغر روايـة لبنسالم حميش. ولعلها جزء من رواية أطول نفسا، على عادة حميش في الكتابة الروائيـة، والروايـة أيضا، تعد الخامسة في المتن الروائي العام للكاتب"([1]).

يتضمن الغلاف الخارجي لوحتين من توقيع محمد شقور. وزمن إبداعها هو (١٩٩٨م):

١) لوحة تتعلق بالعمل الإبداعي تجسد صورة بروطابوراس المنفعة والمآرب الشخصية وصاحب القوة والسلطة.

[1] - نجيب العوفي: (مجنون الكلمة) بروطابوراس يا ناس!، ص ٨٧.

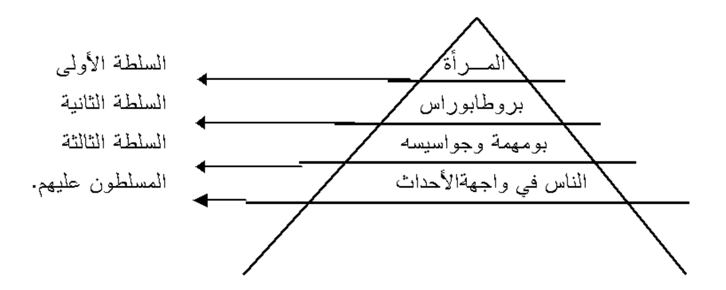
٢) لوحة تتعلق بصاحب الإبداع بنسالم حميش. وهي عبارة عن بورتريه تخييلي (Portrait) للمؤلف في شكل لوحة طبيعية زيتية تعبر عن التطلعات المشرقة للمبدع نحو غد الأمل والتغيير.

وهاتان اللوحتان المتقابلتان تشكلان صراع السلطة والحكمة، والتناقض بين بروطابوراس المنفعة والأغراض الشخصية الدنيئة، وبروطاغوراس الحكمة وفلسفة الإنسان التي تجعل من الكائن البشري مقياسا للأشياء. إذن هناك منطق التشويه (بروطابوراس بصلعته المرعبة وشاربه التركي المخيف، وخنجره الدامي وهيئته المتوحشة)، ومنطق التزيين (بروتاغوراس الحميشي بمظهره الأنيق ورأسه المشعر بالحكمة المتنورة وصفاء وجهه النقي وعلمه المتدفق بالنور والأمل).

وعلى الرغم من كون الرواية تتمحور حول شخصية بروطابوراس، فهي تتقمص شخصية بومهمة، أي صاحب المنافع والمآرب والأغراض الشخصية. فالعلاقة بين الشخصيتين انعكاسية: الأولى تنعكس على الثاني والعكس صحيح.

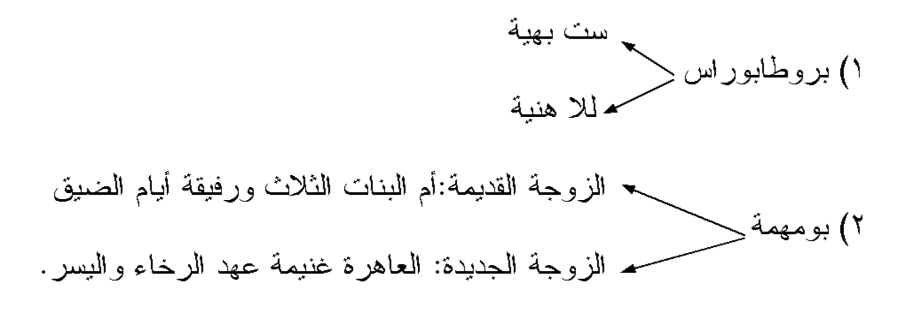
لقد شوه كل من الكاتب والفنان التشكيلي محمد شقور الشخصيات المتسلطة في الرواية (بروطابوراس وبومهمة)، وأسبغا عليها صفة الإجرام والعداوة المتجذرة بنفسيهما وعطشهما إلى دماء المعارضين وتصفيتهم وخنق أنفاسهم، لأن الغاية تبرر الوسيلة.

ونلاحظ في الصورة الأولى تشويها للمرأة التي تطل على زوجها المشوه بوجه ممسوخ. يثير الرعب والخوف، وهو أقرب إلى وجوه الجن وعجائز السحر منه إلى وجوه البشر. وهي تطل من فوق، وزوجها يوجد في الأسفل. وهذا ما يبين لنا هرمية السلطة، فالمرأة هي التي تعرف نقط ضعف زوجها المشوه، وتمارس عليه سلطاتها الكاملة وتحرمه متى شاءت من المتع الشبقية. والزوج المشوه بدوره يفرض استبداده وجبروته على الشعب المقهور. إذن هناك تراتبية في جبروت السلطة:



فهناك ثلاثة أطراف في واجهة الأحداث : المسلط والسلطة والمسلط عليه.

ولا يمكن للسلطة أن تتوازن دون المرأة، باعتبارها المتنفس التعويضي لممارسة السلطةعمليا. ولكن قد تنتقل السلطة إلى المرأة حين تختفي لغة القوة، لتحل محلها لغة الجنس أو شبقية الجسد:



يظهر العنوان الأيقوني بلوحته البصرية في المقطع الروائي. ففي هذا المقطع يتحدث الكاتب عن بومهمة وهو عائد من فيلا بروطابوراس بعد سهرة ليلية من السكر والخلاعة والهذيان. ففي وسط الطريق يتردد بومهمة بين الذهاب إلى الزوجة القديمة والذهاب إلى المرأة العاهرة (الزوجة الجديدة). وفي الأخير يقرر أن ينام مع زوجته الأولى، إلا أنها تكون له بالمرصاد "عندئذ انطلق بومهمة في الاتجاه المقترع، وهو يهمهم: " الليلة ليلتك يا قديمة!"، ولما وصل إلى باب دارها العتيقة، أدار في قفله مفاتيحه كلها واحدا تلو الآخر، لكن من دون نتيجة... فجأة لامس رأسه شيء، فحدق فيه وهمس مغالبا سكره: "قفة! هذه قفة... لها أذن... وأذن أخرى... وهذا حبل!" مد يده إلى داخل القفة، فألفاه خاويا تماما. التفت إلى مأتى الحبل، فإذا بالقابضة عليه امرأته، التي كانت تطل من نافذتها العالية وتراقب تحرشات صاحب المفاتيح بالباب، ثم سرعان ما نزل عليه صوتها خارقا كالسهم، حادا كالموسى، صوتها الذي علمته سنون العشرة الطويلة أن يدرك من نبرته كنهه ومغزاه، قالت:

– لا تعي مخك، الباب مغلق من الداخل... إما تكمل الليل في حضن العاهرة، وإما أصابعي في أذني وذنوبك على راسك إذا تجمعت عليك الزقاء.

تمالك الرجل أعصابه وترزن، اتقاء شر الفضيحة، فتصاغر وهمس في اتجاه المطلة عليه:

– الحبل... علاش الحبل؟

– تطلع به إذا قدرت...

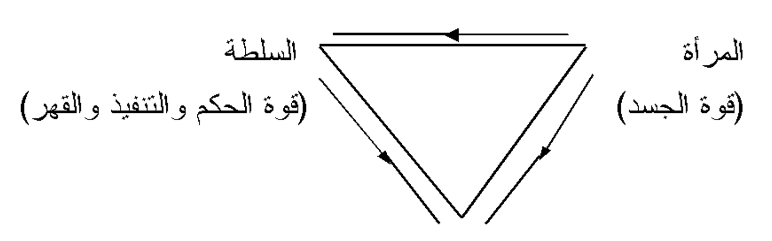
– والقفة... القفة؟!

– مالك خايف، يا مولى الشان! عل صوتك... إيه القفة... قفة النفقة يابوشكارة، وعلى قد مقامك الجديد.

لم يكن من خيار أمام بومهمة إلا أن يضع أوراق بسطامه في القفة قبل أن ينسحب مهرولا مخذولا تحت وابل من أدعية امرأته عليه، لأنه حيال علو كعبها في فن الولولة والتعييط والصرصرة، لا حول ولا قوة"([1]).

[1] – بنسالم حميش: بروطابوراس... ياناس!، ص ص ٤٣ – ٤٤.

إن الدليل الأيقوني للرواية يعبر عنه هذا المقطع الروائي خير دليل. وينطبق هذا على بومهمة، كما ينطبق كذلك على بروطابوراس في مواجهته للست بهية وللا هنية. فعقدتهما هي المرأة، وضعفهما يتجلى في رغبتهما العارمة في تدليك الجسد واقتناص لذاته ومتعه. ومن ثم تكون المـرأة وراء كـل عظيم متسلط وجبار قاهر مخادع.



فالمرأة تتحكم في أصحاب السلطة (بومهمة- بروطابوراس...) بالجـسد ومتعـه. وأصـحاب السلطة بدورهم يتحكمون في الناس بقوة الحكم. والناس لا حول لهم ولا قوة إلا الاستـسلام للـصبر والخنوع.

ويحتوي الخطاب الغلافي في رواية (العلامة)([1]) على اسم المؤلف والتعيين الجنسي والعنوان المركزي وحيثيات النشر. ومقاس هذه الرواية هو (٢٠سم x ١٤سم): أي اختلاف الطول مع العرض. وعدد صفحاتها هو مائتان وواحد وخمسون صفحة. أي أن الرواية مستطيلة من حيث الشكل، وطويلة من حيث الحجم. وقد كتب العنوان اللغوي الخارجي بالخط الكوفي لتأكيد الملمح التراثي لهذه الروايـة التاريخية المفارقة. ونلاحظ أن العنوان بأبعاده الحروفية والبصرية مشبع بالسواد الذي يدل على عالم الكتابة والتقييد وحبر النسخ والاستنساخ. ونحن "نفهم جيدا أن حبر المطبعة ومختلف استعمالاته التقنية ليس له إلا تأثير بسيط على دلالة الأثر الأدبي، بينما تناول الألوان من طرف الرسام أو المصور فـي نقل حقيقة ما، وخيال ما، له كبير الأثر على دلالة الإنتاج نفسه بواسطة تغيير شكل ومادة التعبير يمكن أن نقلب قصد الفنان التشكيلي"([2]).

وعليه، فلوحات روايات حميش لم توضع في إطارها الخيـالي والمرجعـي إلا بعـد قـراءة مضامينها وفهم مستغلقاتها سواء من قبل الناشر أم الرسام الذي تشركه المطبعة (محمد شقور/ سلـسلة شراع) / (نجاح طاهر/ دار الآداب)، أم المبدع الذي يرسم اللوحة بنفسه أو يخططها ذهنيـا وجماليـا للمبدع الرسام أو الناشر، فيسيران على هدي أفكاره وتخطيطاته الإبداعية. وبهذا يتكامل عمل الروائي مع الناشر والرسام المبدع أو واضع الغلاف الخارجي أو الداخلي.

[1] – د- بنسالم حميش: العلامة، دار الآداب، بيروت، لبنان، ط١، ١٩٩٧.
[2] – برنارد توسان: ماهي السيمولوجيا؟، ترجمة محمد نظيف، أفريقيا الشرق، الدار البيضاء، ط١/ ١٩٩٤، ص ١٤

وعلى أي حال، فكل دال بصري أو سمعي أو هما معا وإلا وله دلالة سواء أكانت شعورية أم لا شعورية. فليست هناك دلالة مجانية أو معنى اعتباطي، لا سيما أن السيمولوجيا بدأت تبحث عن دلالات كثير من الأنظمة التواصلية السمعية والبصرية مثل (العلامات الذوقية والشمية واللمسية والحركية...).

ويوضح برنار توسان (B. Toussaint) "أن الوضع على الورق من طباعة وكل عمل على مواد التعبير اللساني المكتوب يمكن أن تغير من الوضع دلالة الإرسالية أدبية كانت أم إيديولوجية أم غيرها"([1]).

إن عنوان (العلامة) يعمل كمطلق إعلان دلالي للأيقون. والأيقون هنا يحضر لوحة مستقلة. وهذه اللوحة عبارة عن صورة تشخيصية كلاسيكية، أي ذات أبعاد فطرية تراثية تبين اجتماع علماء بمكتبة حلوان قرب بغداد عاصمة العراق. وهي تنقل فضاء معرفيا –المكتبة–، وديكورا مزخرفا يحيل على النقش العربي الأصيل – رفوف المكتبة المليئة بالكتب– وشخوصا بشرية وهم عبارة عن علماء أفذاذ، إذ نرى العلامة يلقي معارفه، ويملي ما بلغه من العلم، وكاتبا يقيد إملاءات الشيخ، وطلبة العلم الذين يتلقون المعرفة عن شيخهم، وهم يصغون إليه. فهناك إذن المريدون طلبة العلم وشيخهم، وكاتب الإملاء –المقيد–. وبهذا تبين الصورة مصادر المعرفة الاسلامية القائمة على السماع والنقل. كما تحيل هذه الصورة الرسمية على معالم الحضارة العربية الإسلامية إبان العصر العباسي، وبكل ما كانت تزخر به من تقدم في مختلف العلوم والآداب والفنون.

ويلاحظ أن اللوحة الرسمية تتربع على معظم مساحة الغلاف الأمامي، وتنقل لنا الاجواء الثقافية والتربوية التقليدية الأصيلة في العصر الوسيط الزاهر، وتجسد لنا إحدى المجالس العلمية بالمكتبة حيث يجلس الطلبة إلى العلماء يتناقلون منهم الدروس والمحاضرات، ويدونون ما يتلفظون به من نصوص وثقافات وعلوم.

أما العلاقة بين اللوحة والرواية، فذات أهمية قصوى. لذا ينبغي رصدها وسبر أغوارها من خلال تفكيك الدوال والبحث عن الدلالات، إذ "يجب أن يكون الأثر الفني علامة، هذا هو الشرط الأساسي وبالمعنى المزدوج لكلمة علامة: عنصر كتابة لدلالة ما ودعوة للآخر.

اللوحة يجب أن تحمل دلالة ويجب أن تشكل علامة في موضوعها في طريقتها، في واقعتها وقصدها"([2]).

---

[1] – نفسه: ص ١٥.
[2] – برنارد توسان: ماهي السيميولوجيا؟ : ص ٧٩.

ويمكن القول : -تأويلا للوحة- إن ابن خلدون باعتباره علامة مارس التدريس والمشيخة، وألقى محاضرات وإملاءات في القاهرة وفي كل بقعة انتقل إليها، وأخذ عليه الطلبة والعلماء الشيء الكثير، وكان له كاتب يقيد له ملاحظاته وأفكاره وتصوراته حول التاريخ والعمران وتصوراته للكائن والممكن.

وخير مقطع روائي يعبر عن اللوحة /الأيقونية الرسمية ما قاله السارد في هذا النص :

" كانت لقاءات عبد الرحمان بكاتبه تتم غالبا في غرفة مكتبه بمنزله المتواضع، مكتبه الذي أثثه على الطريقة المغربية مع إضافة رفوف ومرافع على الحيطان تأوي ما عز من كتبه. أما المواعيد فكانت عادة بعد صلاة العشاء بساعة، وتستمر أحيانا ساعة بعد منتصف الليل. والجدير بالإشارة أن جلساتهما الشهرية لم تكن مخصوصة للإملاء والتقييد، بل كان يتخللها كذلك كلام الرجلين في موضوعات شتى متفرقة"([1]).

إذن فاللوحة -بطابعها الأيقوني الرسمي التراثي الكلاسيكي- تشخص "العلامة" الشيخ وهو يلقي دروسه أو يملي على طلبته أو كاتبه ليقيد ماهم بصدد الحديث عنه. كما تشير اللوحة إلى مكتبته المصنوعة بالخشب الأصيل، والمليئة بالكتب النفيسة والمجلدات العديدة. وهي ترمز إلى فضاء العلم والعلماء، وإلى نظام حلقات الدروس في المكتبات أو المساجد أو مكاتب المنازل والمدارس. فاللوحة إخبارية بمرجعها التعييني الدال على فضاء المكتبة وأبعادها المادية (الكتب والرفوف)، ورمزية تضمينية تعبر عن التطور العلمي والتربوي والمعرفي الذي عرف به العرب قديما إبان فترات الازدهار.

ويلاحظ أيضا فطرية التشكيل والطابع التراثي في لوحة (محن الفتى زين شامة)([2])، وتعدد الرسوم المستقلة واللوحات الرسمية الجزئية داخل لوحة الإطار واستيحاء الموروث البطولي الإسلامي في تشكيل الخطاب الفروسي، وشخصيات الحرب، واستدعاء الثقافة الشعبية بعواملها الملحمية الدالة على التغيير ورفض الكائن.

يبنى الخطاب الغلافي في رواية (محن الفتى زين شامة) على العناصر التالية :

١) الشكل المستطيل (اختلاف الطول مع العرض).
٢) المقياس المتوسط (٢٠سم x ١٤سم).
٣) كثرة الصفحات وضخامة الحجم (ثلاثمائة وواحد وعشرون صفحة).

[1] - بنسالم حميش: العلامة، ص ٢٥.
[2] - بنسالم حميش: محن الفتى زين شامة، دار الآداب بيروت، ط ١/ ١٩٩٣.

٤) تربع اللوحات الأيقونية وإطار اللوحة على مساحة الغلاف الخارجي الأمامي كله وغـزو الغلاف الخارجي الخلفي كذلك.

٥) تعدد الألوان (الأبيض–البني–البنفسجي–الأبيض–الكاكي، الذهبي...) وتقاطعهـا: تركيبـا وتداخلا.

٦) كثرة اللوحات الأيقونية:

أ- لوحة الطائر التي تدل على الحرية وتنسم أجواء الفضاء المفتوح.
ب- لوحة القط التي تدل على قوى الشر ومظاهر الغضب والثورة....
ج- لوحة السياف التي تحيل على شخصية علي ابن أبي طالب بسيفه المسلول و هـو يبعج قوى الشر.
د- لوحة الزهرة التي تدل على التفاؤل والحياة والحب والغرام.
هـ- لوحة اليد الخماسية التي تحيل على الأجواء التراثية والصراع التخريفي.

٧) صمم الفنان نجاح طاهر غلافي (محن الفتى زين شامة) و (العلامة).

ويضم الغلاف في رواية (مجنون الحكم) اسم المؤلف المكتـوب بـالخط الكـوفي المـذهب، وحيثيات النشر وشعار السلسلة، علاوة على الخبر الذي يعلن حصول الرواية على جائزة الناقد للرواية لسنة ١٩٩٠. ويطغى اللون الأحمر على الغلاف للدلالة على الفضاء الدموي في الروايـة، وصـراع التناقضات فيها وجدلية النصر والهزيمة.

وتدل الصورة الكاريكاتورية في الغلاف على شبحية الحاكم بأمر الله، وازدواجية شخـصيته، وجنونه وتعطشه إلى الحكم، وجفاف عقله وسوداوية شكله، وروحه الحيوانية فـي الـسفك والانتقـام والثأر. فهذه الصورة تجسد البشاعة والخوف والرعب، وتثير دهشة الرائي وغرابته اللامتوقعة. وبذلك يكتمل الأحمر الدامي مع قبح الصورة وسواداويتها التي تحيل على منبعهـا القـائم علـى الانفـصام والتناقض في السلوكات والمواقف. وتشبه هذه الصورة اللوحة التي وضعها ناشر بيت الحكمة للرواية (مجنون الحكم). فهي تدل عموما على ازدواجية شخصية الحاكم ومفارقتها وانفصامها ذهنيا ووجدانيا وعمليا.

والرواية من حجم مستطيل متوسط، مقاسه (١٧سم x ١٢سم). وهذا يؤكد مدى اختلاف أبعادها من حيث المساحة طولا وعرضا وعلوا. وعلى مستوى الفضاء النصي، يلاحظ تعاقب الأسطر بكثـرة بطريقة ميكروسكوبية (مسافة ضوئية صغيرة جدا)، و تكثيف الخطوط بكيفية تعيق القراءة (في صفحة

واحدة نجد ستة وعشرين سطرا). وفي كل سطر نجد ثلاث عشرة وحدة كلامية معيارا حسابيا للسطر الواحد.

ويلاحظ على الرواية الإسهاب في التطويل وضخامة الحجم، وكثرة الصفحات، وإن كانت من الحجم المتوسط: مائتين وواحد وسبعين صفحة.

وما يميز الغلاف الخارجي لهذه الرواية، الكتابة الكوفية، والخط الذهبي، واستعمال الأشرطة العمودية، أو الخطوط الفاصلة على غرار رواية (سماسرة السراب) قصد الفصل والتسوير وحجز الكتابة الإبداعية الرئيسية، وتمييزها عما هو إعلاني وهامشي. وبالإضافة إلى علامة الجائزة التي تميز هذه الرواية وتقومها إيجابا وتثمينا، وتركيب معطيات الألوان، نجد هيمنة اللون الأحمر على الأبيض والسواد، وهذا يفيد –تأويليا– أن الموت هو نتاج كل صراع جدلي بين الأطروحة الإيجابية (الأبيض) والأطروحة السلبية (الأسود).

وبهذا كله، نكون قد فككنا الشفرة الأيقونية في الخطاب الغلافي المشكل لروايات بنسالم حميش، وحاولنا فهمها قدر المستطاع: تاويلا وتفسيرا. ولا يمكن إدعاء صواب الحقيقة في تحليل اللوحات التشكيلية والأدلة الأيقونية، وإنما طمعنا في أن نقترب قدر الإمكان من تلك الحقيقة ونؤولها حسب السياق النصي: الداخلي والخارجي، نظرا لتقاطع التشكيل مع الروائي على مستوى التعبير مع مراعاة سياق مبدإ التأويل واحترام قواعد الاتساق والانسجام.

المبحث الرابع: حيثيات النشر:

يقصد بحيثيات النشر كل ما يتعلق بالناشر وعمليات الطبع والسحب والتوزيع كحقوق التأليف، والإيداع القانوني، وعدد الطبعات، وكمية المبيعات، ومكان الطبع وتاريخه، واللجنة التي سهرت على طبع العمل الأدبي أو المؤسسة العلمية التي قامت بتمويله ونشره وتوزيعه، أي كل ما يتعلق بعملية الإنتاج المادي والصناعي للكتاب من علامات الطبع وشعارات النشر في إطارها الزمكاني، وكذا تحديد سعر المنتوج، وهنا نتحدث عن سوسيولوجية تجريبية للكتاب تتعلق بالمؤلف والناشر والموزع والقارئ، في أبعادها الكمية والتجارية والإشهارية.

وإذا توقفنا عند حيثيات النشر في كتابات بنسالم حميش الإبداعية والوصفية وركزنا على دور النشر، سنجد ما يلي:

أ- دور نشر أحادية المركز.

ب- دور نشر مزدوجة المركز.

ج- نشر عربي ونشر فرنسي.

د- أغلب دور النشر موجودة في كبريات العواصم العالمية الاقتصادية والسياسية.

هـ- الطابع الوطني والعربي والدولي لمنشورات حميش.

و- الإنتاج الروائي كله تم إصداره في ثلاث مراكز (بيروت والدار البيضاء ولندن).

ويلاحظ أن حميش يتعامل مع المطابع بمنطق اللغة المزدوجة (العربية والفرنسية)، وأن منشوراته غير مقصورة على الوطن، بل توزع في العالم العربي والدول الغربية أيضا. ويعني هذا أن إنتاجه الروائي موزع على ثلاثة مراكز رئيسية: ١- مركز وطني (الدار البيضاء)، ٢- مركز عربي (بيروت)، ٣- مركز دولي وأجنبي (لندن). إذن هناك ثلاث محطات متكاملة في سلسلة النشر وترويج المنتوج الإبداعي.

فروايته (مجنون الحكم) الأولى حصلت على جائزة الناقد للرواية وطبعتها دار الرياض الريس بلندن سنة ١٩٩٠م، وترجمها (إلى الاسبانية) المترجم فديريكو أربوس. ووجود كلمة "الجائزة" على غلاف الرواية وسيلة من وسائل الإعلان وجذب القراء والمقتنين، إلى جانب الدعاية الصحافية وكتابة المقالات النقدية والصحفية. وقد عدد روبير إسكاربيت طرق الدعاية والإعلان في المنظور التاريخي لتوزيع الكتاب الأدبي، فقال : "التلفزيون، هو الآخر، بطابعه المباشر والشخصي أوجد نوعا

من النقد العظيم الفائدة، إذ سمح للمؤلف أن يخاطب جمهوره وجها لوجه. ولاحظ الإحصائيون أن الكتاب الذي يظهر مؤلفه على الشاشة، يرتفع مبيعه، في الساعات القليلة التالية، بنسبة ملحوظة جدا.

إلى كل هذه الوسائل الإعلانية تضاف تلك التي تعتمد التعيين مثلا: كتاب الشهر، أو الجائزة الأدبية. وغالبا ما يذكر اسم الجائزة أو كون الكتاب صار "كتاب الشهر"، على الشريط الذي يزنر غلاف الكتاب.

ثمة، أيضا، وسيلة أخرى، إنما على بعض دقة : نشر الكتاب في جريدة أو مجلة، مختصرا أو على حلقات"([1])، وتهدف جميع هذه الوسائل الإعلانية إلى تحميس القراء للإقبال على شراء المنتوج.

وقد اعتمد بنسالم حميش بتنسيق مع دور النشر على هذه الوسائل الإعلانية بشكل مكثف. فقد تم ترويج روايته "بروطابوراس يا ناس!! " من خلال سلسلة إبداعات شراع المغربية الموجهة إلى فئة المثقفين والجماهير الشعبية بصفة عامة لكونها زهيدة الثمن (عشرة دراهم)، وقد باعت وكالة شراع نسخا كثيرة منها بسبب ارتفاع عدد قرائها.

ولا ننسى أن روايات بنسالم حميش الأخرى (سماسرة السراب) و(محن الفتى زين شامة) و(العلامة) استفادت من مراكز النشر ذات الصيت الكبير على المستوى الوطني والعربي، كالمركز الثقافي العربي، ودار الآداب، والدولي كدار الرياض الريس بلندن.

فسمعة هذه الدور ستعمل على الترويج الجيد لهذه الروايات بتنويع مراكز ودوائر التوزيع وتوسيع قاعدة القراء، كما ستساهم في إغناء مكانة المؤلف الفنية والأدبية والعلمية.

وقد عملت الصحافة الوطنية (العلم الثقافي، الاتحاد الاشتراكي الثقافي، مقدمات...) والعربية (الحياة، الناقد، القدس العربي...) على تعزيز مكانة بنسالم حميش والتنويه بأعماله الإبداعية وتقييمها: فهما وتفسيرا ووظيفة.

ولا شك أن التقديم النقدي([2]) والصحفي يساهمان في تحفيز القراء والتأثير عليهم وتعريفهم بالكاتب والكتاب، واستصدار آرائهم وردود أفعالهم وتصوراتهم حول العمل.

وعموما هناك عقدتان: عقدة النشر القائمة على اتفاق تعاقدي بين الناشر والمؤلف على أساس مادي وربح كمي، وعقدة معنوية كيفية قائمة بين المبدع والقارئ على أساس تبادل الآراء وتقويم العمل ونقده ووصفه وتوجيه المبدع إلى آفاق أرحب.

وتتضمن حيثيات النشر الموجودة في روايات بنسالم حميش ما يلي:

---

[1] – روبير اسكاربيت: سوسيولوجيا الأدب، منشورات عويدات، بيروت-باريس، ط٢، ١٩٨٣، ص ١٠٥.
[2] – انظر مقدمات "بروطابوراس يا ناس.!! " صص ٥-٧ ، وصص ٥٧-٨٥.

أ- مركز الطبع أو النشر.

ب- تحديد الطبعة وتاريخها.

ج-تحديد حقوق التأليف والملكية الأدبية.

د- المقر الاجتماعي لمركز النشر

هـ- عنوان المركز المادي (الإقامة) والسلكي واللاسلكي (الهاتف+ الفاكس)

و- العنوان الداخلي والخارجي.

ز- عرض المنشورات الصادرة عن المركز.

ن- تحديد ثمن النسخة الواحدة.

الروايات	دور النشر ومراكزها	عدد الطبعات وتاريخها	شعار مركز الطبع	حقوق التأليف	الثمن العمومي (بالتقريب)
سماسرة السراب	المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، والدار البيضاء، المغرب.	الطبعة الأولى سنة ١٩٩٦	زهرة أو وردة متفتحة على شكل كتاب مفتوح	محفوظة لمن : الناشر أم المؤلف؟	٣٠ درهما
العلامة	دار الآداب، بيروت، لبنان	الطبعة الأولى سنة ١٩٩٧	دار الآداب، مقلوبة عموديا	محفوظة لمن: الناشر ام المؤلف؟	٦٥ درهما
بروطابوراس يا ناس!!	وكالة شراع لخدمات الإعلام والاتصال، طبع دار النشر المغربية، الدار البيضاء	الطبعة الأولى ١٩٩٨	شراع سفينة الكتابة وهي تخوض غمار أهوال البحر وتحته (من أجل مجتمع مغربي قارئ)	وكالة شراع	١٠ دراهم
مجنون الحكم	دار الرياض، الريس لندن، بريطانيا	الطبعة الاولى سنة ١٩٩٠	شعار جائزة الناقد للرواية وشعار السلسلة رجل عالم في جلباب وعمامة أسودين ورداء أحمر داخلي	محفوظة للناشر	٥٤ درهما
محن الفتى زين شامة	دار الآداب، بيروت، لبنان	الطبعة الأولى سنة ١٩٩٣	شعار دار الآداب مقلوبة بطريقة هندسيسة عمودية	محفوظة لمن: الناشر أم المؤلف؟	٤٥ درهما

يلاحظ إذن أن روايات حميش كلها ذات طبعة واحدة تنتمي إلى عقد التسعينيات. ومراكز نشرها تمتد من الدار البيضاء غربا إلى بيروت شرقا ولندن شمالا، وأن أثمان هذه الروايات مرتفعة جدا (ماعدا نسخة وكالة شراع)، مما يحول دون اقتنائها من قبل المثقفين والقراء، لأن القارئ العربي بصفة عامة والمغربي بصفة خاصة يعيش أزمة خانقة بسبب البطالة وضآلة الراتب وغلاء الأسعار.

ويبدو أن المؤسسات الناشرة هي التي تتولى طبع رواياته، وهذه المؤسسات لا تنشر إلا الأعمال الجيدة، ولكتاب مرموقين ومعروفين في الساحة الوطنية والعربية والدولية، أي أن هناك تركيزا على مقومين أساسيين:

١- جودة العمل وحداثته الإبداعية

٢- صيت المؤلف وسمعته الكبيرة داخل الأوساط الثقافية.

إن إيحاءات حيثيات النشر إحصائية وإشهارية وتجارية وقانونية، وإبداعية، وإعلانية وإدارية، واقتصادية وسوسيولوجية. وهذه الحيثيات ضرورية لمعرفة منتج الكتاب وناشره وممولـه لأسـباب تجارية.

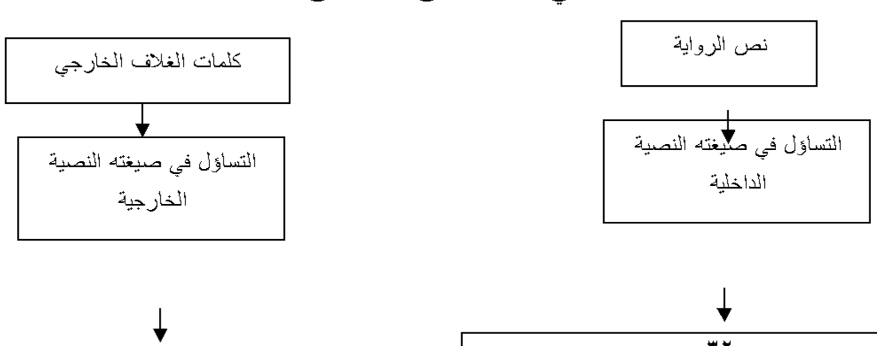
ومن هنا سيكون تسويق روايات حميش بلا محالة محليا وعربيا ودوليا نظرا لقوة مراكز النشر وكثرة فروعها من جهة، ونظرا لحداثة أعمال حميش وأصالتها الإبداعية من جهة ثانية.

وهكذا، فالكتاب أو العمل الإبداعي يخضع لعدة مراحل تقنية وجماليـة وإبداعيـة وتجاريـة وإشهارية. لذا ينبغي التركيز دائما على لاشعور المؤلف التجاري وحوافزه المادية وحيثيـات النـشر والتوزيع والاستهلاك ونجاح العمل أو فشله.

المبحث الخامس: كلمات النـاشر (أو كلمات الغلاف):

تعتبر كلمات الناشر واستشهاداته من أهم عناصر النص الموازي، وملحقات النص المحيط الداخلي. فهذه الكلمات المناصية توجز لنا مضامين الرواية وأشكالها التعبيرية وأنماطها السردية. وتقوم بتبئير أهم لحظات وإبراز أهم مقاطع العمل الإبداعي وتسييجها بإطار دلالي ووظيفي. ولهذه الكلمات أهمية كبيرة؛ لأن اختيارها واقتباسها يخدم أطروحة النص ومقصديته العامة. فكلمات الناشر في الغلاف الخارجي الخلفي تضيء الكون الروائي في عبارات وشهادات ومقتبسات مقطعية، وجمل أو نص بكامله في بعض الأحيان الأخرى. وقد يكون هذا النص إبداعا أو وصفا أو تعليقا أو تقديما أو نقدا.

وإذا تأملنا رواية (سماسرة السراب) لبنسالم حميش، وجدنا كلمات الناشر على الغلاف الخلفي الخارجي تقع في مساحة وسطية في حوالي تسعة أسطر داخل البنية النصية، وأربعة عشر سطرا داخل البنية النصية الخارجية لمناص الناشر. إذن هناك اختلاف كمي ووضعي للأسطر وفي تلوينها، إذ تستند البنية الداخلية لكلمات الغلاف الى كتابة مطبعية سوداء وتكثيف في الأسطر، وتسييجها برقم عددي يعنون مقطعها باعتباره الأخير في الرواية (المقطع الثاني والثلاثون). بينما تقع بنية كلمات الناشر تحت عنوان الرواية (سماسرة السراب)، وتستفيد من اللون الأخضر المشع لإضاءة المقطع وتوضيحه للقارئ وتبئيره دلاليا ومرجعيا وإعلانيا وإشهاريا. ويأخذ مقطع هذه الكلمات بعدا عموديا على عكس البنية "النصية الداخلية" التي تنحو منحى أفقيا على مستوى فضاء الكتابة.



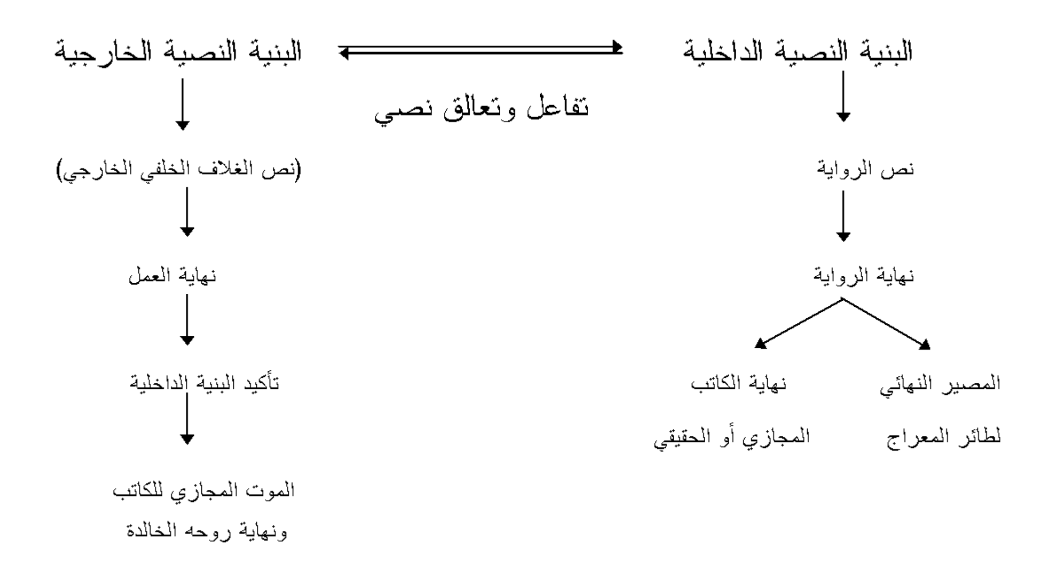
٣٢

هل بلغ الموت مني منتهاه؟
لاريب عندي في هذا وقد تهادى طائري في معراجه وترنح وترعس، حتى اختلطت على صورته وغمضت، فرأيت ناره تجر وراءها مئذنة، ورأيت نساء عرايا، قديسات أو بغايا، تلاحقن ناره بالتهليل والبكاء؛ ولربما رأيت خيالات أخرى لا عهد لي بها في رحاب الحلم أو المجاز.
قلت: إنه الموت يطوي شوطه الأخير ويطويني. فما هو، في ختم المطاف، إلا تورط في لجج السكرات الهذيانية، التي لا لسان لها ولا حد ولا قاع.

سماسرة السراب

هل بلغ الموت مني منتهاه؟
لا ريب عندي في هذا وقد تهادى طائري في معراجه وترنح وترعس، حتى اختلطت علي صورته وغمضت، فرأيت ناره تجر وراءها مئذنة، ورأيت نساء عرايا، قديسات أو بغايا، تلاحقن ناره بالتهليل والبكاء، ولربما رأيت خيالات أخرى لا عهد لي بها في رحاب الحلم أو المجاز.
قلت: إنه الموت يطوي شوطه الأخير ويطويني. فما هو، في ختم المطاف، إلا تورط في لجج السكرات الهذيانية، التي لا لسان لها ولا حد ولا قاع.

إذن، فكلمات الغلاف هي انعكاس للمقطع الأخير من الرواية. وهذه الكلمات تعلن نهاية التطور السردي للرواية، التي انتهت بموت مجازي في عالم الخيال الفانطاسنتيكي حيث الفضاء الغرائبي القائم على التعجيب والغرابة والدهشة:



ومن هنا، فالمناص الغلافي يؤكد فانطاستيكية الرواية من خلال تبئير الموت المجازي الحلمي، والروحاني الصوفي. وكلمات الغلاف تتمحور حول تيمة الموت المجازي أو الحقيقي. وهي عبارة عن مقطع سردي يوجد في نهاية الفصل الأخير. ويحيل على نهاية الشخصية الرئيسية في النص الروائي (السارد المشخصن: عنبر بلال).

وكلمات الغلاف عبارة عن تساؤل عن الموت في فترة الاحتضار والهذيان واللقاء الروحاني: هل هو موت حقيقي أو موت مجازي حلمي؟ والروح هنا في المقطع السردي شبهت بالطائر الذي أعرج به الى السماء العليا (نهاية روحانية).

ويمكن القول إن هذه الكلمات تنبئنا بيقظة صوفية من شطحات الحلم وسكر اللاشعور وهذيان الضغط النفسي. فموت السارد هو موت للمبدع بطريقة مجازية.

أما نص بروطابوراس يا ناس، فقد كتبت على غلافه الخلفي الخارجي الكلمات المناصية التالية:

"ولد الذين!"
بهذا الوصف أو اللقب الجديد تهامس
أعضاء الحاشية وخدام ديوان حضرة
النائب. ولما تناهت أصداؤه إلى مسمعه
استطابه وتبناه، وأوله تأويل الخير،
خاصة وأنه يلائم فهمه للسياسة ويواتيه"

وقد أخذت هذه الكلمات من الصفحات الأولى من الرواية. ([1]). وهذا المقطع قدحي يدين فيه الكاتب سماسرة السلطة، ويندد بسياستهم البرجماتية القائمة على المنفعة الشخصية والمصالح الخاصة. فصيغة "ولد الذين!" أسلبة بارودية ومحاكاة ساخرة وشتم بذيء في حق فئة مستغلة تراكم لنفسها أموال الشعب، وتستثمر في الماشية والعقار وتحصيل القيمة والمعنى.

وفي الغلاف الخارجي الخلفي لرواية (محن الفتى زين شامة) نجد الكلمات التالية:

وأنا على عتبة الصحو أضع لبناته الأولى في بقية وعيي، لي في ما سيأتي قريبا توقعات:
إما أن يصوبوا لي الضربة الواضحة القاضية، وهذا احتمال ثقيل الرجحان، وإما أن يذيقوني الموت بالتقسيط عبر تعذيب أشبه ما يكون بعمليات جراحية من غير تخدير، وهذا احتمال جائز الوقوع، وإما أن يحدث العجب العجاب، فأنبعث مجددا من رماد محني كلها وشدائدي العاتية...
وفيما أنا أقلب موقفي وأتدبره مغالبا رجات الحمى والهذيان الضاغطة، تناهى إلى سمعي من كوة بدار المطعون صوت امرأة تتضرع بالدعاء وتقول : " اللهم يا رافع المظالم والظلمات، بجاه حبك لفيحاء، ولكل ولياتك العابدات القانتات، انقذ هذا الفتى كما أنقذني، واستره بألوية الخلاص والسلامة..." .
لكني ما لبثت أن أضعت صوت الولية في زحمة الصيحات من حولي واشتداد وقع الخطى والأحذية المصفحة.

[1] - بنسالم حميش، بروطابوراس يا ناس!!، صص: ٢٨-٢٩.

وهذه البنية الغلافية الخارجية تعكس نصيا وطبوغرافيا البنية النصية الداخلية التي توجد في آخر الرواية ([1])، وتشير بذلك إلى الوضعية النهائية للبطل الإيجابي بعد انتصاره على الزبدي عندما بعجه برمحه، وهي كلمات تصور النهاية المرتقبة التي يفترضها زين شامة: هل هي الإعدام أو السجن مع التعذيب أو الانفراج الأسطوري. ومن ثم فهذه الكلمات تجسد العمل المنجز الذي جسده البطل على مستوى السلوك الفعلي أو الحلمي داخل الرواية.

أما كلمات رواية العلامة فترمز إلى الحالة التي كان عليها ابن خلدون بعد زواجه من أم البنين، حيث أنساه هذا الزواج وما أعقبه من غرام الغمم والكرب المتوترة التي أذاقته مرارة الحياة، وبؤس السياسة وتركته طريح البيت يندب حاله وحال المجتمع. فكلمات هذه الرواية تجسد كلها افتتانه بامرأته وجمال الطبيعة وعجائب الحياة.

أما كلمات رواية (مجنون الحكم) فعبارة عن آراء نقدية لنقاد عرب (يوسف الشاروني – إدوار الخراط– محمد برادة) مستخلصة من كتاباتهم حول هذه الرواية وتقييماتهم لها.

فهذا الناقد المصري يوسف الشاروني ينفي أن تكون رواية (مجنون الحكم) رواية تاريخية، على الرغم من استيعابها لفترة حكم الحاكم بأمر الله، لأن المؤلف يعتمد الإسقاط الزمني (إسقاط الحاضر على الماضي)، ولا يلتزم بالسرد التاريخي التقليدي القائم على التعاقد الخطي إلى جانب تقطيع اللوحات القصصية والتسلسل الروائي بمقاطع تاريخية تجعل من هذا العمل تخييلا تاريخيا متضافرا في موضوعه وأسلوبه وشكله.([2])

ويؤكد الروائي المصري إدوار الخراط المنحى التناصي في هذه الرواية. فهي في نظره تستقي مادتها من التراث السردي القديم ولاسيما من الكتابات التاريخية منه، هذا إلى جانب تناسق اللغة مع المادة من الوجهات التاريخية والنفسية والاجتماعية([3]). ويلاحظ الناقد المغربي محمد برادةأ ن" مجنون الحكم" ياعتبارها رواية طليعية تقوم على جدلية الشخوص واللغات وطرائق السرد وتطفح بالإحالات والهوامش التاريخية. كما تتسم لغة المبدع "بالتهجين والباروديا وتفجير السخرية"([4]).

---

[1] – بنسالم حميش: محن الفتى زين شامة، ص ٣١٧

[2] – انظر قولة يوسف الشاروني على الغلاف الخارجي الخلفي لرواية "مجنون الحكم" لبنسالم حميش.

[3] – انظر قولة أدوار الخراط على الغلاف الخارجي الخلفي لرواية "مجنون الحكم" لبنسالم حميش.

[4] – انظر قولة محمد برادة على الغلاف الخارجي الخلفي لرواية "مجنون الحكم" لبنسالم حميش.

ونخلص من كل هذا أن كلمات الغلاف الخارجي في روايات حميش نوعان:

١- كلمات إبداعية.

٢- كلمات نقدية

ونوضحها في الإطار التالي:

الروايات	طبيعة كلمات الغلاف الخارجي	مصدرها
مجنون الحكم	كلمات في شكل أحكام وقراءات نقدية	كلمات ذات مصدر خارجي كتبها نقاد في تقويم الرواية من المغرب ومصر (يوسف الشاروني - إدوار الخراط - محمد برادة...)
سماسرة السراب	كلمات إبداعية في شكل مقطع سردي	مجتزأة من آخر مقطع في الرواية المقطع رقم (٣٢)
العلامة	كلمات إبداعية في شكل مقطع سردي روائي	مجتزأة من المقطع النصي الداخلي (ص ١١٨) الموجود في الفصل الثاني "بين الوقوع في الحب والحصول في ظل الحكم"
محن الفتى زين شامة	كلمات إبداعية في شكل مقطع سردي روائي	مجتزأة من المقطع النصي الداخلي (ص٣١٧) أي من نهاية الرواية.
بروطابوراس يا ناس!	كلمات إبداعية في شكل مقطع سردي روائي	مجتزأة من المقطع النصي الداخلي (ص٢٨-٢٩) الموجود في الفصل الثالث :" بروطابوراس يسهر ويبوح"

إذن، نستنتج أن الناشر هو الذي يقوم بإثبات كلمات الغلاف بمفرده أو بإشراك المبدع أو الناقد، أو مصمم الغلاف، أي الفنان التشكيلي أو التقني.

وغالبا ما توضع الكلمات في الغلاف الخارجي من الناحية الخلفية. وقد تكون هذه الكلمات في أعلى الصفحة كما هو الشأن في (محن الفتى- سماسرة السراب - مجنون الحكم)، أو في أسفلها كما هو الحال في (بروطابوراس يا ناس ! والعلامة).

ونستنتج كذلك أن الكلمات المثبتة على الغلاف الخارجي هي إما:

١- قراءات نقدية وأحكام وصفية ذات مصدر خارجي.

وإما ٢- مقاطع سردية روائية ذات مصدر داخلي إما مأخوذة

١- من وسط الرواية (بروطابوراس يا ناس- العلامة)

٢- وإما من نهاية الرواية (سماسرة السراب - محن الفتى زين شامة)

وتتراوح هذه الكلمات المثبتة في الغلاف الخارجي الخلفي بين حجمين:

١- حجم صغير (بروطابوراس يا ناس)

٢- حجم كبير (محن الفتى - العلامة - سماسرة السراب...)

وتتنوع كلمات أغلفة روايات حميش من حيث التلوين. فهناك كلمات مكتوبة بخط أسود (مجنون الحكم - العلامة)، وأخضر (سماسرة السراب)، وبني (محن الفتى)، وأبيض (بروطابوراس يا ناس).

المبحث السادس: خطـاب المقـدمـات:

يلاحظ الدارس لروايات بنسالم حميش عدة عتبات مناصية وهوامش نـصية، مـن عنـاوين ومقتبسات، وتشكيل، ومقدمات مستقلة، وإثبات المراجع، وإليكم خطاب المقدمات في رواياته([1]):

الروايـــات	المقـــدمة	المقـــدم	عنـــوانها
مجنون الحكم	+	خوان غويتصولو	مقدمة خوان غويتصولو لترجمة مجنون الحكم إلى الإسبانية
سماسرة السراب	–	–	–
محن الفتى زين شامة	–	–	–
العلامة	–	–	–
بروطابوراس يا ناس	+	نجيب العوفي	مجنون الكلمة

يلاحظ أن لبنسالم حميش رواية واحدة مصدرة بمقدمة باللغة العربية (بروطابوراس يا ناس..) وهي مقدمة غيرية كتبها الناقد نجيب العوفي تحت عنوان (مجنون الكلمة) ضـمن رواياتـه العربيـة الخمس، بينما كتبت المقدمة الثانية بالإسبانية من قبل خوان غويتـصولو الكاتـب الإسـباني المقـيم بالمغرب، أثناء ترجمة فديريكو أربوس رواية مجنون الحكم إلى اللغة الاسبانية.

فمن المعلوم أن حميش يميل إلى استقراء التراث واستلهامه والاحتفال به: تناصا واستنـساخا. وهو يعرف تمام المعرفة أن مؤلفي كتب التراث (ابن خلدون مثلا) كانوا يستفتحون مصنفاتهم بمقدمات تصديرية؛ وجرت عادة الكتابة عندهم على هذا المنوال. ولا ننسى كذلك – باعتباره روائيا تجريبيـا وتأصيليا– أنه لم يأخذ بطريقة التصدير التي أخذت بها كثير من الروايات الجديدة والمعاصـرة فـي عالمنا العربي أو في الغرب، على الرغم من الظروف التي تسهل عليه كثيرا مـن قنـوات المثاقفـة والانفتاح على الحضارة الغربية لاسيما وأنه مزدوج الثقافة.

ويبدو أن بنسالم حميش يكره الذاتية الرعناء ونرجسية الكتابة الذاتية كما يصرح بذلك في كثير من مذكراته وشهاداته وحواراته. لذلك لم يرد كتابة السيرة الذاتية لتي طغت علـى كتـاب الروايـة المغربية، بل اختار الإنسان الآخرفي صراعه ضد السلطة موضوعا لرواياته. وبهـذا رفـض كتابـة

[1] - A regarder : Méthodes du texte, Dirigé par Maurice de la croix et Fernand Hallyn, Duclot, Paris, ١٩٨٧, p ٢٠٢.

« المقدمات" تفاديا لتضخيم الذات ومحاولة استعلائها وكشف لعبة الأوراق وتعرية المكبوت والمضمر وخفايا الذات. وربما يكون حميش قد عوض المقدمات بإثبات المقتبسات والإهداءات والحواشي أو خشي التطويل والتضخيم من كم الصفحات كيلا يرهق الناشر والقارئ معا، لأن أغلب رواياته كبيرة من حيث الكم. وقد تسبب في إتعاب القارئ لهذا كان يتجنب كتابة مقدمات لرواياته، خاصة وأن كتابة المقدمات لم تعد طقسا أدبيا أكاديميا وإبداعيا منتظما ومقننا يسير على نهجه الروائيون العرب بصفة عامة، والمغاربة بصفة خاصة. فالمقدمة – كما يقول جنيت Genette « ليست دائما إجبارية"([1]). وربما كان بنسالم حميش يعتقد أن كتابة المقدمات النقدية الوصفية للإبداعات من اختصاص النقاد والناشرين، وليس من مهمة المبدعين فيكفيهم إبداع النصوص الروائية، وعلى الآخرين تقويمها وتقريضها. ونجيب محفوظ نفسه باعتباره واحدا من أغزر كتاب الرواية العربية إنتاجا لم يهتم بكتابة مقدمات رواياته أو يقوم بتصديرها: تمهيدا وتذييلا –على حد علمي– ما عدا كلمات الناشر التي توضع على الغلاف من الوجهة الخلفية أو ذلك الكتاب الذي خطه جمال الغيطاني أثناء محاورته لنجيب محفوظ في كتابه (نجيب محفوظ يتذكر) ([2]). وربما يكون شأنه في ذلك شأن فلوبير (Flaubert) الذي يفسر في رسالة إلى زولا (Zola) رفضه التقديم لنصوصه الروائية وأعماله الابداعية ([3]). وفي هذا المنحى يتساءل ماريفو (Mariveau) عن مدى جدوى كتابة المقدمات "وحول مدى إمكانية نعت كتاب مطبوع لا يحمل مقدمة ب "كتاب"([4]). وهذا ما يفسر "ضرورة كتابة المقدمة لدى البعض وعدم إجباريتها لدى البعض الآخر"([5]). وقد يحتاج المبدع لكتابة مقدمة موازية لنص ما أن يحقق التراكم الروائي، وأن يكثر من الإنتاج، وأن يحتك بعالم الكتابة وعوالم التخييل وفضاءاته كي يعطي تصورا حول الإنسان والمجتمع والتاريخ، وماهية الأدب ووظيفته، ومفهوم الكتابة وتقنياتها الفنية والجمالية. فهذا بلزاك مثلا يكتب مقدمة "الكوميديا الإلهية" بعد أن ألف خمسا وتسعين رواية، أشهرها الأب جوريو (Le père Goriot)، و أوجييني غراندي (Eugénie Grandet)، وبدأ بلزاك "كتابه (الملهاة الإنسانية) انطلاقا من سنة ١٨٣٤، ولم تعنون بهذا العنوان إلا سنة ١٨٤١. ونشرت عام ١٨٤٢... وبهذا فقد جمعت الملهاة كل أعماله التي كان بدأ نشرها منذ ١٨٣٠"([6]).

---

[1] -Gérard Genette. Seuils, p ١٥٢.

[2]- جمال الغيطاني: نجيب محفوظ يتذكر، دار المسيرة، بيروت، لبنان ط ١، ١٩٨٠.

[3]- Gérard Genette, op -cit p ٢١٣.

[4] – عبد الرحيم العلام: (الخطاب المقدماتي في الرواية المغربية، محاولة في التصنيف) علامات (المغرب)، العدد ٨، سنة ١٩٩٧، ص١٧.

[5] – نفسه، ص ١٧.

[6] – د. عبد الله بن عتو (تيار الواقعية في الرواية– قراءة في مقدمة (الملهاة الانسانية) عالم الفكر، (الكويت)، ١٩٩٣، العدد ٤، المجلد ٢١، ص ٥٢.

وعلى أي حال سنسترشد بالمقدمات التي بين أيدينا وهي لخوان غويتصولو ونجيب العــوفي. وردت مقدمة خوان غويتصولو "مجنون الحكم" أثناء ترجمتها إلى الإسبانية من قبل فدريكو أربــوس، كما هي مثبتة في رواية حميش الخامسة "بروطابوراس يا ناس ! " في خمس صفحات تقريبا. وتتمحور هذه المقدمة حول مجموعة من القضايا الأدبية والنقدية: ([1])

١- دخول الرواية العربية طور البحث عن أشكال جديدة والانسلاخ التدريجي عــن محاكـــاة النماذج الغربية والعودة إلى الأصالة.

٢- استيحاء كتاب العالم العربي نصوص العهد الوسيط الأدبية.

٣- مجنون الحكم نموذج المعاصرة اللازمنية.

٤- ليست رواية مجنون الحكم رواية تاريخية بل تشبه الزيني بركـــات أو تحــف فــوينتس وروباسطوس.

٥- رصد مجنون الحكم لشخصية الحاكم المستبد المتناقض في مواقفه وأهوائه.

٦- استعانة حميش بالشواهد الداخلية والمراجع لتفسير شخصية الحـــاكم المتناقــضة جوانيـــا وبرانيا.

٧- الخصائص الفنية والجمالية لرواية مجنون الحكم.

٨- الرواية تعرية للتاريخ الرسمي المزيف؛ لأنه يقصي تاريخ المغلوبين ويحل محله تـــاريخ الغالبين.

٩- مجنون الحكم رواية الباروديا والمحاكاة الساخرة والأخبار ومحـــاورة التـــراث الأدبـــي والشعبي العربيين.

فهذه القراءة إذن وصفية نقدية تدرس رواية بنسالم حميش من الناحيتين: الدلالية والشكلية من أجل استكشاف حداثتها ومظاهر جدتها وانزياحها عن النصوص الروائية التقليدية وســمات التأصـــيل ونزوعها الى التراث، فهي قراءة فنية تجمع بين ما موضوعاتي وما هو فني دون نـــسيان طابعهـــا الذاتي والانطباعي ما دمنا نتعامل مع عمل فني جمالي وأدبي.

أما نجيب العوفي فقد كتب مقدمة رواية "بروطابوراس يا ناس" في ثلاث صفحات من الحجـــم المتوسط، ووضعها الناشر في آخر الرواية. وبذلك انتقلت المقدمة من حالة التصدير الى حالة التـــذييل على غرار مقدمة "مجنون الحكم". وتعد مقدمة نجيب العوفي أكثر صلة وقربى من الرواية الخامسة،

[1]- خوان غويتصولو (مقدمة ترجمة مجنون الحكم إلى الإسبانية) بروطابوراس يا ناس!، ص ص ٣-٧.

خلافا لمقدمة غيوتصولو على الرغم من وجود عدة ترابطات تناصية وتفاعلات مرجعية ودلالية وثقافية بين النص الروائي الأول والنص الأخير. وقد عنون العوفي مقدمته (مجنون الكلمة) ([1]) قياسا على عنوان رواية حميش الأولى (مجنون الحكم). وتنبني هذه المقاربة الانطباعية على القضايا التالية:

١- عتبة المؤلف (تمجيد الكاتب وتبيان مكانته العلمية والخلقية والإبداعية).

٢- جنون حميش بفتنة الكلمة العربية المبدعة.

٣- كتابات حميش متنوعة، تجمع بين ما هو فلسفي، وما هو أدبي، وهي متنوعة كذلك من حيث تعدد سجلاتها الأسلوبية التجنيسية.

٤- تقديم رواية "بروطابوراس يا ناس!" من حيث الحجم والكم.

٥- مميزات مسيرة حميش الروائية:

أ- الاهتمام بالأطروحات الساخنة والمعيشة التي يعيشها الإنسان.

ب- المؤالفة بين الحداثي والتراثي في الكتابة الروائية.

ج- حرصه على الصياغة العربية الصافية والراقية.

د- السخرية اللاذعة أثناء الانتقاد والفضح.

إذن فهذه القراءة تجمع بين الطابع التقريضي -التمجيدي-، وبين الطابع الوصفي النقدي. فثنائية الشكل والمضمون حاضرة في هذه القراءة الموجزة التي رصدت انطباعات عامة وتصورات كلية حول انتاج بنسالم حميش، دون التركيز على الرواية الخامسة "بروطابوراس يا ناس!"، مما يجعل هذه المقدمة الغيرية عبارة عن كلمة عامة لجميع النصوص الروائية.

وتبقى الرواية الخامسة من مسيرة حميش الابداعية بدون مقدمة حقيقية، ونجيب العوفي معذور في ذلك - وربما كان ذلك بإيعاز من الناشر - لأنه لم يطلع على هذه الرواية الجديدة أثناء طبعها والاستعداد لنشرها؛ أو لأن حيز المقدمة لم يسمح بالتبحر في أعماق هذه الرواية لاكتشاف أسرارها وعجائبها السردية.

[1] - نجيب العوفي: (مجنون الكلمة) بروطابوراس يا ناس!، ص ص ٨٥-٨٧.

المبحث السابع: الهوامش:

غالبا ما تلحق الهوامش بالنص الروائي في أسفل الصفحة تهميشا وتذييلا وإلحاقا، لإضاءة المتن وتفسيره من جميع الجوانب – اللغوية والدلالية والتاريخية والمعرفية والاصطلاحية-. وهي تشكل نصا مستقلا بذاته، على الرغم من موقعه في هامش المتن، وهو محاط بسور فاصل بين نصين: نص أساسي ونص ملحق. فالأول يشكل مركزا بؤريا، والثاني يمثل نصا محيطا يأخذ وجوده الحقيقي بوجود الأول والعلاقة بينهما جدلية وإشعاعية تتمثل في الإضاءة التوضيحية والتفسيرية.

يعد الخطاب الهامشي -أو خطاب الهوامش- من عناصر النص الموازي وملحقاته الداخلية ومن المداخل الأساسية، والعتبات المهمة للولوج إلى العمل الأدبي قصد طوقه والإحاطة به، بناء وموضوعا ورؤية.

ويعد بنسالم حميش من الروائيين القلائل -إلى جانب العروي- الذين يكثرون من الهوامش باعتبارها عتبات وملحقات داخلية محيطة ومجاورة للنص الأدبي في إطار الرواية المغربية ولاسيما في روايتيه، (مجنون الحكم وسماسرة السراب) كما يبدو لنا ذلك جليا من خلال هذا الجدول التوضيحي:

الرواية	الهوامش	عددها	نوعها
مجنون الحكم	+	اثنان وخمسون هامشا (٥٢)	هوامش تاريخية ودينية وأدبية
محن الفتى زين شامة	–	–	–
سماسرة السراب	+	ستة (٦) هوامش	ترجمة لغوية
العلامة	–	–	–
بروطابوراس يا ناس!	–	–	–

ارتبطت وظيفة الهوامش في (مجنون الحكم) بالتوثيق والإيهام بالحقيقة العلمية والموضوعية. فالكاتب يحاكي الواقع التاريخي ويقوم بتخييله وتحويله إلى مادة فنية وأدبية من خلال عملية التفاعل النصي والحوار التناصي. وهكذا يتقاطع في مجنون الحكم تاريخان: تاريخ مرجعي ماضوي، وتاريخ

تخييلي فني راهن. وبذلك يتفاعل الماضي والحاضر على مستوى الأحداث والمقاصد والذرائع النصيةوالفنية والإيديولوجية.

فكل هوامش الرواية منزوعة من سياقها الزمني ليتم عليها التخييل والمحاكاة الساخرة لتصوير شخصية الحاكم بأمر الله. لهذا كان أغلب المراجع التي اعتمدها حميش من الكتب الصفراء، أي تراثية المعارف والمعالجة والمنهج. وهذا ما يجعل رواية (مجنون الحكم) تندرج ضمن الروايات التراثية إلى جانب بعض روايات جمال الغيطاني، وإميل حبيبي، والمسعدي، والطيب صالح، وواسيني الأعرج، ومؤنس الرزار... وغيرهم.

إن أغلب المراجع التي احتواها النص الهامشي تاريخية ودينية وأدبية. وهي تندرج في إطار ما يسمى بالسياسة الشرعية الإسلامية، أو القانون الإدراي حاليا، ليصبغ على روايته الطابع العلمي الموضوعي، وسمة البحث الأكاديمي الدؤوب؛ ولكن لا ليستنسخ الواقع وينقله بطريقة تاريخية مثل هيرودوت أو المقريزي أو النويري، ولكن ليحوله ويعارضه ويحاكيه بأسلوب ساخر وباروديا انتقائية للأحداث الهامة والمرصودة قصد خلق درامية السرد وبؤره المتوترة.

ولأغلب الهوامش علاقة بشخصية الرواية (الحاكم بأمر الله الفاطمي). وهي وتحيل على مكان الشخصية (مصر – القاهرة)، والدولة (الفاطمية)، والعقيدة (الشيعية). وتتلخص وظيفة الهوامش في روايات حميش في العناصر التالية: السلطة والأدب والتاريخ والدين. فهذه البنيات –الثلاث الأدب والتاريخ والدين– تجتمع لخدمة السلطة: طاعة وتدعيما وتنفيذا. ويمكن إدراج ضمن البنيات المطيعة: القضاء والولاية كذلك. وتستحضر الهوامش شخصيات التاريخ والأدب مثل ابن تغري بردي والمقريزي وابن كثير، وعبد الله عنان، وابن خلدون، والقلقشندي، والكرماني، والأزدي والأصفهاني والبكري، وابن حوقل، وابن الجيعان، وابن حوقل...إلخ.

ويعتمد الكاتب في روايته على مراجع أو هوامش تراثية قديمة ومراجع معاصرة، ليؤكد التواصل بين الماضي والحاضر. ويمكن تلخيص وظائف هذه الهوامش النصية فيما يلي:.

١– وظيفة التوثيق والإحالة الإسنادية العلمية (الببليوغرافيا).

٢– وظيفة تخييلية أدبية وإيهامية بصدق المرجع.

٣– وظيفة إخبارية بالمواد التي رصدت فترة الحاكم بأمر الله، والدولة الفاطمية.

٤– تمويه القارئ بأنه يكتب تاريخا، ولكنه يحول التاريخ إلى خيال ويجعله مادة للباروديا والمحاكاة الساخرة.

٥– وظيفة استشهادية واقتباسية.

٦- وظيفة علمنة الرواية كأنها بحث أكاديمي أو أطروحة أو دراسة جامعية.

٧- وظيفة ميتالغوية تنبني على الشرح والتفسير وتقديم الملاحظات والتعاليق.

وإذا كانت الهوامش هي المهيمنة في روايته الأولى (مجنون الحكم) بأبعادها البيبليوغرافية والمعرفية، في شكل ملاحظات وتنبيهات تحيل على الخلفية التراثية للرواية، فإنها في رواية (سماسرة السراب) تكاد تنعدم، ماعدا الحاشية الفهرسية التي استهل بها روايته وخصها بصفحة مستقلة لتعريف الكلمات الإسبانية الواردة في عمله الإبداعي، حتى يسهل الفهم على القارئ العادي الذي لا يعرف هذه اللغة الأجنبية. ويتخذ هذا الهامش طابعا ميتا لغويا ذا خصوصية قاموسية لترجمة الكلمات المبثوثة في الرواية باللغة الإسبانية. وعدد هذه الوحدات اللغوية ستة هي (Barato-Fuera-Melancolico-adios-lacalle, pronto) وهذا يؤكد الطابع التعددي والحواري للغة الروائية. وكذا صراع الذات مع الموضوع المحلي والأجنبي، إلى جانب الاختلاف اللغوي الذي يترجم الصراع الحضاري وقضية الهوية والصراع بين الشمال والجنوب.

المبحث الثامن: الإهداء:

يرفق كثير من الروائيين نصوصهم الإبداعية بذكر الإهداء باعتباره نصا موازيا للعمل الإبداعي يؤطر المعنى أو يوجهه سلفا. وظاهرة الإهداء قديمة ارتبطت بالكتاب مخطوطا ومطبوعا. وهو ما تؤكده حفريات الكتاب ([1]).

وإذا انتقلنا إلى روايات بنسالم حميش وجدنا الإهداء يتشكل على النحو التالي:

الروايات	الإهداء	المهدي	المهدى إليه أو إليهم	صيغة الإهداء	نوع الإهداء
مجنون الحكم	–	–	–	–	–
سماسرة السراب	–	–	–	–	–
محن الفتى زين شامة	+	بنسالم حميش	جماعي	إلى أخواتي: عتيقة– ورشيدة – وسعاد.	إهداء عائلي – إخواني.
بروطابوراس يا ناس!	–	–	–	–	–
العلامة	+	بنسالم حميش	فردي	إلى شاعرتي الخنساء.	إهداء أدبي عام وخاص.

ويلاحظ من خلال هذا الجدول أن بنسالم حميش يتبنى الإهداء تقليدا أدبيا، ولكنه لا يعممه في جميع نصوصه الروائية. ويتميز إهداء حميش بكونه فرديا وجماعيا موجها إلى الأنثى. ففي رواية (محن الفتى زين شامة) يهدي الكاتب روايته إلى أخواته نظرا لصلة القرابة والدم الموجودة بين حميش وأخواته على مستوى الشجرة الانتسابية والعائلية. وهذا الإهداء عائلي وإخواني. وبنيته التركيبية شبه جملة. وهذه البنية تحدد المهدى إليهن دون المهدي المعروف من خلال عملية الكتابة والسرد. وفي روايته (العلامة) يوجه إهداءه إلى الأنثى المعشوقة الخنساء الشاعرة التي بكت وأبكت ورثت أخاها صخرا.

فهذا الإهداء أدبي عام على الرغم من طابعه الخصوصي الذي يجمع بين حميش والخنساء وهو حرقة الشعر والرثاء والبكاء على الزمن الرديء: زمن الرفض والتمرد على الواقع الكائن

[1] – انظر: د. ألكسندر ستيبتشفيتش: تاريخ الكتاب، ترجمة د. محمد الأرناؤوط، عالم المعرفة، الكويت، العددان ١٦٩–١٧٠، ١٩٩٣، ج ٢ ص ٢٢٨.

والتطلع إلى الواقع الممكن. وقد تكون الخنساء هنا مشبها به لعشيقته أو لأنثى يحبها. فهي تشبهها في تذوق الشعر وقرضه ونقده. والمهدى إليها هنا امراة تحيل على رمزية عاطفية وأدبية. وإذا شئنا تعبير رولان بارت، قلنا إنها جزء من السيرورة الإبداعية للرواية وتوجهاتها التخييلية، إذ تحولت الخنساء إلى امرأة من ورق، وهو ما يعني أنها تدخل في علاقة حوار مع المتخيل الحكائي، لأنها تومئ إلى المرأة الزوجة، أو المرأة العشيقة معا، ما دامتا تتوحدان في التحليل الأوديبي من المنظور الفرويدي. قد تكون الخنساء من منظور القارئ العادي وطالب الأدب هي تلك الشخصية التاريخية التي تركت بصماتها في الأدب العربي، ولا سيما في الشعر الجاهلي، وهيمنت على غرض الرثاء لصدق إحساسها وعاطفتها الحارة وشعورها الجياش؛ ولكن الخنساء في هذا الإهداء قد ترتبط بتجربة خاصة، ربما تحيل على عشيقة معينة، أو قد تدل على زوجته المثقفة التي تشبه خناس الأدب والشعر. فهذا الإسم العلم متعدد الدلالة والإيحاء.

ومن ثم فإهداء "محن الفتى" وإهداء العلامة يسميان بإهداء العمل الأدبي. وهو عام موجه إلى القراء بصفة عامة. وهناك إهداء خاص هو إهداء النسخة التي يرسلها الروائي بنسالم حميش إلى أصدقائه. ووظيفة هذا الإهداء هو ربط الصلة بين المهدي والمهدى إليه وإنشاء علاقات الأخوة والعمل والبحث والتشارك في الهم الثقافي، وغالبا ما تحمل النسخة المهداة توقيع المؤلف بخطه العادي.

ويكون هذا الإهداء المادي مشفوعا بعبارات رقيقة قوامها المودة والمحبة والاحترام والتقدير المتبادل. فإهداء النسخة إذن ليس فعلا رمزيا فقط، ولكن فعل حميمي وحقيقي صادق.

وما يزال مكون الإهداء في حاجة إلى دراسة موسعة ومفصلة لسبر مكوناته البنيوية والدلالية والوظيفية في النقد الروائي العربي، وفي غيره من الأجناس الأدبية والفنية.

المبحث التاسع: المقتبسات:

وظف بنسالم حميش كثيرا من المقتبسات النصية والعتبات المجاورة في روايته (مجنون الحكم) و(العلامة) قصد الإحالة والتخييل وخلق نصين متوازيين: نص إخباري حقيقي ونص روائي تخييلي. وأغلب هذه البنيات المناصية شواهد تاريخية واقتباسات من الكتب، يمكن إدراجها في باب التراجم والسير الغيرية. وهي مقتبسات موثقة علميا وأكاديميا.

ففي رواية (مجنون الحكم)، يمكن التمييز بين بين مقتبسات داخلية ومقتبسات خارجية. فالأولى تستثمر داخل المتن الروائي وتفصل بين المقاطع السردية عبر المجاورة النصية والتفاعل بين النص المرجعي والنص التخييلي. بينما تحضر الثانية باعتبارها مستنسخات وشواهد يستهل بها الروائي روايته ومداخلهاوأبوابها وفصولها الرئيسية. فهي بمثابة عناوين وحواش تضيء النص وتفسره دلاليا، وتسعف القارئ على أخذ تصور معين حول ما سيأتي.

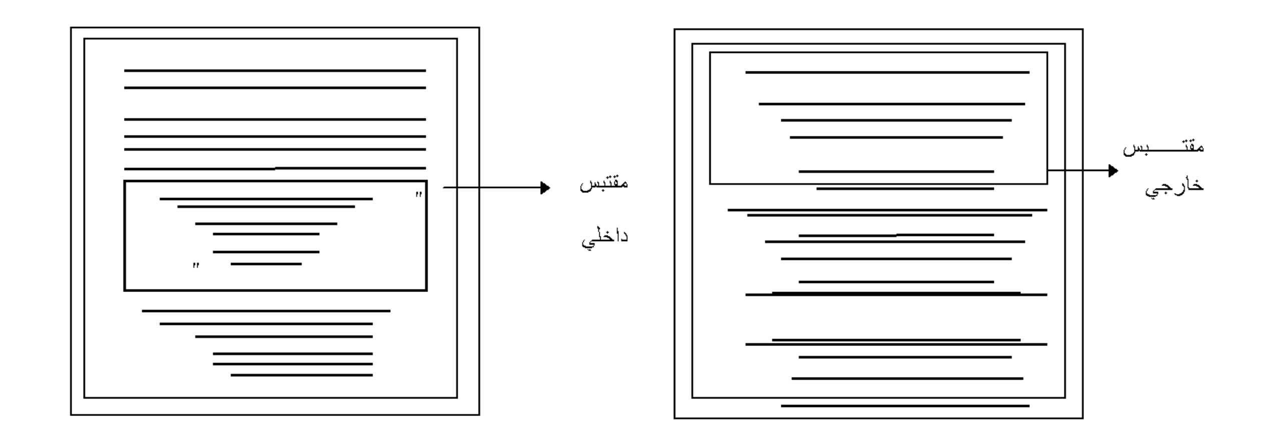
وقد تعددت مقتبسات حميش في رواية مجنون الحكم. وأغلبها يتحدث عن سيرة الحاكم بأمر الله، ويرصد نشأته وحياته السياسية وسلوكه. كما تتحدث عن أبي ركوة معاكسه الثائر، وعن ست الكل (السلطانة) قاتلته الجميلة.

وهذا جدول يلخص حضور هذه المقتبسات في تلك الرواية:

المقتبس منه	مصدر الاقتباس	نوعه	موضوع الاقتباس
الوزير جمال الدين	أخبار الدولة المنقطعة	خارجي	سيرة الحاكم بأمر الله
سبط ابن الجوزي	مرآة الزمان	خارجي	سيرة الحاكم بأمر الله
الحافظ الذهبي	تاريخ الاسلام	خارجي	سيرة الحاكم بأمر الله
المقريزي	الخطط	خارجي	سيرة الحاكم بأمر الله
ابن خلكان	وفيات الأعيان	خارجي	سيرة الحاكم بأمر الله
ابن كثير	البداية والنهاية	خارجي	العبد مسعود
ابن إياس	بدائع الزهور في وقائع الدهور	خارجي	العبد مسعود
يحيى بن سعيد الأنطاكي	صلة تاريخ أوتيخا	خارجي	سيرة الحاكم بأمر الله
ابن إياس	بدائع الزهور	خارجي	سيرة الحاكم بأمر الله
ابن الصابي	كتاب التاريخ، تكلمة تاريخ ثابت بن سنان	خارجي	سيرة الحاكم بأمر الله

ابن الأثير	الكامل في التاريخ	خارجي	سيرة أبي ركوة
ابن تغري بردي	النجوم الزاهرة	خارجي	سيرة الحاكم بأمر الله
ابن القلانسي	ذيل تاريخ دمشق	خارجي	سيرة السلطة ست الكل
ابن الصابئ	كتاب التاريخ المذيل به على تاريخ ثابت بن سنان	خارجي	سيرة السلطانة ست الكل
ابن تغري بردي	النجوم الزاهرة في ملوك مصر والقاهرة	داخلي	سيرة الحاكم بأمر الله
المقريزي	اتعاظ الحنفا بأخبار الأئمة الفاطميين الخلفا	داخلي	سيرة الحاكم بأمر الله
ابن كثير	البداية والنهاية	داخلي	سيرة الحاكم بأمر الله
عبد الله عنان	الحاكم بأمر الله وأسرار الدعوة الفاطمية	داخلي	سيرة الحاكم بأمر الله
ابن خلدون	كتاب العبر	داخلي	سيرة الحاكم بأمر الله
القلقشندي	صبح الأعشى	داخلي	سيرة الحاكم بأمر الله
ابن الأثير	الكامل في التاريخ	داخلي	سيرة أبي ركوة
الكرماني	رسالة "مباسم الشارات بالإمام الحاكم بأمر الله"	داخلي	سيرة الحاكم بأمر الله
المقريزي	خطط المقريزي	داخلي	سيرة الظاهر
المقريزي	اتعاظ الحنفا	داخلي	سيرة ست الكل

فحميش يكثر من المقتبسات الداخلية على حساب المقتبسات الخارجية. فالأولى تكسر خطية السرد وتميز النص المرجعي من النص التخييلي، بينما الثانية عبارة عن مداخل نصية تضيء النص. وهي حواش استهلالية مستقلة بحد ذاتها ترد في شكل إعلانات نصية (annonces).



ذمقتبسات داخلية مسيجة بأقوال خاضعة للإحالة التوثيقية.

مقتبسات خارجية مسيجة بأقوال خاضعة للإحالة التوثيقة.

إن المقتبسات الخارجية تؤطر النص وتعلنه وتمهد له، وتحـــدد فــضاءه الــسياقي والــدلالي والمرجعي. وهي مستنسخات تاريخية ترصد سير الشخصيات الروائية في النص. ولها وظيفة خبرية أو مرجعية، بينما النص الذي يلحقه ذو وظيفة جمالية تخييلية فالخبر يعضد المتخيل ليــوهم المبــدع القارئ بصدق الحقيقة أو الإيهام بصدق المحكي. أما المقتبسات الداخلية فتكسر خطية السرد، وتقطــع حبكته الحكائية لتنسج تداخلا إبداعيا ينصهر فيه النص الإخباري والنص التخييلي.

وأغلب المقتبسات التي يتعامل معها حميش في رواية مجنون الحكم متفاعلات تاريخية قديمــة تتجاوز النص – المتن. وتمتد هذه المتفاعلات النصية التاريخية إلى تاريخ الدولة الفاطمية، من خلال الإشارة إلى وقائع أو شخصيات (الحاكم – أبو ركوة – العبد مسعود – ست الكل– الظاهر...) أو إلى أحداث معينة. وهكذا تشير المقتبسات الخارجية منها والتاريخية إلى سيرة الحاكم وتناقضات أحكامــه وتنزهاته وإلاهياته، ولواطية العبد مسعود، والثورة المهزومة باسم الثائر باسم الله، وسيرة الست الكل.

ونجد ضمن هذه المقتبسات الداخلية متفاعلات أدبية عبارة عن أبيات شعرية:

دع اللوم عني لســت مني بمــوثق

فلا بد لــــــي من صــدمة المتحنق

وأسقي جيادي مــن فرات ودجــلة

واجمـــع شمـــل الدين بعد التفرق"([1])

ورد هذا المتفاعل لتعضيد النص وتدعيمه، وتنويع سجله السردي بطريقـــة إبداعيـــة رائعـــة. والمقتبسات الموجودة في (مجنون الحكم) مبرزة بشكل واضح، إذ هي مسورة بعلامـــات التنـــصيص، ولها إحالات مرجعية موثقة بالأرقام ومحددة المصادر والمراجع. فالمقتبسات بنيات نـــصية مـــستقلة بذاتها ومتكاملة في شكل مقاطع صغيرة أو كبيرة، لها بداية ونهاية وقد تنتقـــل مـــن المقتـــبس [نـــص خارجي] إلى النص الأصلي أو النص –المتن، أو تنتقل من النص– المتن إلى النص المقتبس [نـــص داخلي]. وبانتقالنا من النص إلى المقتبس – والعكس صحيح– ننتقل من صيغة إلى أخرى، ومن زمن إلى آخر، ومن فضاء إلى فضاء آخر كذلك. ويتم بين المقتبس والنص علاقة بنيوية ودلالية وظيفيـــة عبر البناء الروائي بأكمله. ويمكن اعتبار المقتبس الداخلي خطابا معروضا، أو ما يسمى عند بعـــض السرديين حكيا على حكي([2]).

ومن بين أنواع المقتبسات الواردة في الرواية نجد ما يلي:

١– المقتبس التاريخي.

٢– المقتبس الشعري.

٣– المقتبس السياسي (السجلات السياسية التي أصدرها الحاكم)

٤– المقتبس النثري.

٥– المقتبس السردي.

وتتعدد هذه المقتبسات أو المناصات "بتعدد أنواعها. وهكذا يمكننا الحديث عن مقتبسات شعرية مثلا أو سياسية أو ما شابه ذلك. وفي المناص السردي ندخل كل ما يتصل بالحكي سواء أكان أسطورة أم خرافة أم حكاية شعبية".([3])

وفي رواية (العلامة)، يعتمد الكاتب على مقتبسات خارجية ترصد سيرة ابن خلدون، وتحـــدد السياق الخارجي لحياة هذا العلامة المتوترة في مصر نتيجة كثرة الغم والمشاكل وسوء التفاهم بينـــه وبين سلاطين زمانه، بسبب الوشايات والسعايات الفاسدة التي كان وراءها أصحاب الجـــاه والعلمـــاء والمنافقون والمسؤولون عن السلطة. ويغلب على هذه المقتبسات الخارجية المناص التـــاريخي، مـــن خلال استحضار إحالات تاريخية، مثل كتاب "الإحاطة في أخبار غرناطة" للسان الدين بن الخطيـــب،

---

[1]– بنسالم حميش: مجنون الحكم، ص ٢١.
[2] – د. سعيد يقطين: انفتاح النص الروائي، ص ١١٤.
[3] – نفسه، ص ١١٤.

و"الضوء اللامع لأهل القرن التاسع" لشمس الدين السخاوي، و"ورفع الإصر عن قضاة مصر" لابن حجر العسقلاني و"الذيل على تاريخ الاسلام" لابن قاضي شهبة والتعريف بابن خلدون و"عجائب المقدور في أخبار تيمور لابن عربشاه.

وقد وضع حميش هذه المقتبسات التاريخية في مستهل الفصول الثلاثة، بينما أخذ المقتبسات الداخلية من كتاب التعريف لابن خلدون، ليجعل التفاعل النصي يتمحور حول نصين: نص ابن خلدون المرجعي التعريف) ونص ابن خلدون التخييلي (الرواية).

مجنون الحكم	العلامة
تحتوي هذه الرواية على ثمانية وعشرين (٢٨) مقتبسا داخليا متنوعا من حيث البنية المناصية والإحالة المرجعية. وهذه المقتبسات مؤطرة داخليا من قبل النص – المتن. أما المقتبسات الخارجية فهي تاريخية تستهل بها فصول أبواب الرواية.	تحتوي هذه الرواية على مقتبسات داخلية مأخوذة من كتاب التعريف لابن خلدون. وتم تشذيره إلى مقاطع نصية حسب سياق المتن. أما المقتبسات النصية الخارجية، فهي تاريخية تستفتح بها فصول الرواية الثلاثة.

ومن الملاحظ أن هذا المقتبسات المناصية "لا تأخذ دلالتها خارج السياق الذي وردت فيه، ولا يجب قراءتها في ذاتها، وإلا اعتبرت حشوا وطارئا لا قيمة له" ([1]).

ويلاحظ أن هذه المقتبسات جاءت لتحقيق الأبعاد التالية:

١- المماثلة أو لنقل التشبيه بين حالة نصية وحالة أخرى.

٢- المعارضة الساخرة .

٣- التفسير وإضاءة النص – المتن.

٤- الإيهام بالحقيقة وصدق التخييل.

٥- التناصية.

وتحقق هذه العلاقات "وظيفة جمالية وبلاغية، بكونها تعمق تجاوبنا وفهمنا للنص عن طريق الانزياح عن التعبير المباشر في السياقات التي ترد فيها"([2]).

[1] -د. سعيد يقطين: نفسه، ص ١١٤.
[2] - د. سعيد يقطين: نفسه، ص ١١٥.

لقد اتكأ حميش على هذه المقتبسات الخارجية والداخلية لإسباغ الصدق على الحبكة؛ أي أن هذه المقتبسات تخلق عملا ذا "نزع تاريخي يوهم بواقعية أحداثه" - كما قال أحمد بن شريف ([1]).

ثم إن هذه المقتبسات تفتح المجال أمام النص الروائي المستحدث ليضطلع بأدوراه. وهو في ذلك إطار فني يخضع فيه التاريخي للوازع الجمالي، على قاعدة البناء التخييلي المجمل بصور عديدة، تتوازى لتوليف مشهد متحرك وديناميي، تتداخل فيه العلائق عموديا وأفقيا، وفق نظام الحكي الذي يستدعي لقاء ذلك تقنيات السرد والأدوات البانية والضرورية لعالم النص.

ولقد تم استدعاء المقتبسات المناصية في هاتين الروايتين بهدف إضاءة جوانب كثيرة من عالم الشخصية الحاكم بأمر الله أو العلامة.

وبما أن "الإطار الذي تتحرك بمقتضاه الأحداث -الروائية- إطار تخييلي فإن عنصر المعرفة التاريخية يتراجع إلى الخلف ويترك المجال مفتوحا أمام لغة الخيال باعتبارها مادة أساسية في بناء الصور وتشييد مشاهد دينامية تعبر عن الحس الفني الذي يجاهد النص لتأسيسه وبلورة سماته العامة"([2]).

وفي رواية العلامة، يلاحظ أن هناك نصين داخليين: ملفوظ سردي موضوع بين مزدوجتين"..."، وملفوظ سردي موضوع بين معقوفتين [...]، فالملفوظ -المقتبس- السردي الموضوع بين معقوفتين لابن خلدون المرجعي. وهو مأخوذ من كتبه ومنها "التعريف"، والملفوظ (المقتبس) السردي الموضوع بين مزدوجتين لابن خلدون الخيالي. وهو من صنع المؤلف فضلا عن الحوارات التي تتخلله أحيانا.

وعلى أي، فإن تعامل حميش مع المقتبسات النصية الداخلية والخارجية ذات الطبيعة التاريخية على سبيل الخصوص في روايتيه "مجنون الحكم" و"العلامة"، يؤكد مدى جدلية الخطاب المرجعي والابداعي داخل التخييل التاريخي. لهذا يمكن إدراج هاتين الروايتين في خانة الرواية التراثية القائمة على التأصيل واستيحاء الخطابات السردية القديمة، والانزياح عن بنائها الخطي وتسلسها المتصل.

[1] - أحمد بن شريف: (مستوى التخييل في مجنون الحكم لبنسالم حميش) القدس، (لندن)، الأحد ٩ -١٠ أكتوبر ١٩٩٣.
[2] - أحمد بن شريف (مستوى التخييل في مجنون الحكم) لبنسالم حميش، القدس، (اندن) العدد ١٣٦٨، السنة ١٩٩٣.

المبحث العاشر: معمـــار الـروايـــة:

يمتاز معظم روايات بنسالم حميش بخصوصيات معمارية، ولا سيما ما يتعلق منها بالتعامل مع التراث والنزوع نحو التأصيل على غرار المؤلفات الكلاسيكية والكتـــب العلميـــة الموضـــوعية ذات الببليوغرافية الأكاديمية الموثقة. فهو يقسم رواياته الى مقاطع كما في "سماسرة السراب"، وإلى فصول كما في "محن الفتى زين شامة" و"بروطابوراس يا ناس!" و"العلامة"، وإلى أبواب كما فـــي" مجنـــون الحكم"، علاوة على الفاتحة والتذييل ولائحة المصادر والمراجع. فكأنه يكتب دراسات أكاديمية موثقـــة بطريقة علمية مدروسة، لأنه يجمع المادة، ثم يبوبها ويفصلها، ثم بعد ذلك يلحق بها المراجع والهوامش والملاحظات التوثيقية. وسندرس بعد هذا كل رواية على حدة لتحديد معماريتها النصية، قبل الوصول إلى خلاصة تركيبية لجميع نصوصه الإبداعية.

١- سماســـرة الســـراب:

يمكن تحديد معمار هذه الرواية على النحو التالي:

تكميم الرواية	أقسام الرواية		
١٣٩ صفحة	الاستهلال	العرض	النهاية
٣٢ مقطعا	استهلال أجناسي (رسالة) وميتاسردي فيه نقد للسيرة الذاتية في الرواية	- وحدة الهجرة - وحدة القلعة - وحدة الهروب	الموت الروحاني أو المجازي

فالاستهلال الذي يستفتح به رواية سماسرة السراب ذو طبيعة مزدوجة تجمع بين الخاصـــية الأجناسية -ورد الاستهلال في شكل رسالة عجائبية بزمن مستقبلي بعيد-، والخاصية الميتاسرديـــــة -التنكر لخطاب السيرة الذاتية على الرغم من أن الرواية تركز على ذات متمردة رافضة للواقع الكائن أي ذات عبثية هاربة تبحث عن الحرية-.

إن الاستهلال يحيل على الخطاب النقدي. أي أن الرواية تشخص الذات من خـــلال هـــروب السارد من الواقع، كما تؤكد ذلك الرسالة العجائبية، وتشخص نفسها من خلال التفكيـــر فـــي طريقـــة انكتابها ورفض كل كتابة ترصد الآنا وتحاول تضخيمها. وينطوي كثير من الروايات علـــى جوانـــب وصفية ونقدية Métatexte ميتناص، فلا تكتفي بتشخيص الواقع المرئي والذات، بـــل تتعـــداها إلـــى

تشخيص نفسها عبر مساءلة روائيتها Romanesque، وتعرية اللعبة السردية وفضح قوانين الكتابة الروائية ومنطق بنائها. والميتاناص "يتعلق بوجود نص يرد تعليقا -نقديا غالبا- على نص آخر"([1]). في نفس العمل الأدبي ف "يأتي نقدا للنص"([2]) الذي يحتويه أو "هو علاقة التعليق الذي يربط نصا بآخر يتحدث عنه دون أن يذكره أحيانا"([3]).

فالخطاب النقدي الواصف في الرواية يأخذ ملامحه السردية داخل الرواية حينما تفكر الرواية في كيفية اشتغال الروائي فيها، وحينما تسائل نفسها، إذ نرى "أن الرواية تقرأ نفسها، وتسائل خطابها ومكوناتها وعناصرها الروائية، وتخلق علاقتها كلعبة بين الكاتب الضمني الذي يتجلى كمؤلف سارد وبين القارئ الضمني الذي يتخيله النص ويكشف أمامه لعبة الكتابة"([4]).

فالخطاب الميتاسردي هو خطاب حول الطابع الروائي للرواية، وتفكير حول ذاتها وكيفية انبنائها وشكلنتها. أي أن الرواية تفكر في نفسها بصفتها كتابة، وتسائل عناصرها البنائية والسردية من خلال السؤال حول البداية التي تفتتح بها الأحداث الروائية، والنهاية التي تختتم بها، وزمن المحكي "ومن خلال استحضار القارئ الضمني الذي يتصور النص أنه يتلقى الرواية، وكيف يتلقاها، وأيضا خلال استحضار الناقد وجهازه المفهومي (الجاهز) في قراءته للنص، وعلاقة الواقع بالمتخيل، ومدى مطابقة الشخصيات الروائية لأنماط واقعية موجودة في الحياة إلخ..."([5]).

إذا تأملنا الاستهلال الميتاسردي في رواية سماسرة السراب، وجدنا حميش يثور على السيرة الذاتية، وعلى كل كتابة تجعل من الأنا/ الذات محور سردها. وهنا يلمح إلى الرواية المغربية التي تطفح بالذاتية والإغراق في استغوار الباطن، وتصوير الحياة الداخلية للشخصية الروائية، واستبطانها في وعيها ولا وعيها بطريقة ظاهرية وجوانية كما في روايات عبد الله العروي ومحمد براد مثلا. وفي هذا الصدد يقول حميش منتقدا وضعية الرواية المغربية التي بقيت أسيرة في سجن السيرة الذاتية: "الرائج عن الرواية المغربية بأنها ليست إلا سيرة ذاتية مقنعة... هو قول صحيح إلى حد كبير...وعلى الرغم من أن السيرة الذاتية جنس من الكتابة لابد من معرفته وارتياده..إلا أنها تصبح ممارسة منفرة حين تتحول إلى نرجسية رعناء...أي إلى نص يتمحور حول الذات كقاعدة انطلاق و دوران... وقد نرحب بهذه الممارسة في حالة حدوثها مرة أو على عتبة توديع الحياة... لكنها تصبح جديرة بالرفض حينما يتخذها كتاب مغاربة عكازا دائما لهم أو يشحنونها في عربة يدفعونها أمامهم أينما حلوا وارتحلوا"([6]).

---

[1]- L. Somville: intertextualié in introduction aux études littératures p ١٢٩.

[2] – د. سعيد يقطين: انفتاح النص الروائي، ص ١١٨.

[3] – د. سعيد يقطين: انفتاح النص الروائي، ص ٩٧.

[4] – محمد عز الدين التازي: (مفهوم الروائية داخل النص الروائي العربي)، مجلة الوحدة، (المغرب)، السنة ٦٥، العدد ٤٩، ١٩٨٨ ، ص ٩٦.

[5] – نفسه، ص ٩٦

[6] – رفعت سلام: (سالم حميش وسماسرة السراب...)، ص ٤٣ (بحث مخطوط لدى الباحث).

أما المتن، فينقسم إلى أربع وحدات حكائية ودلالية:

١- وحدة التفكير في الهروب والحلم بالهجرة.

٢- وحدة القلعة.

٣- وحدة الهروب والنجاة.

٤- وحدة الموت.

ويمكننا اعتبار وحدة الموت المشكلة في المقطع الأخير من الرواية بمثابة نهاية للرواية. فهي تحيل على خاتمة الرواية وتوقف تطور الأحداث من خلال وفاة عنبر بن بلال وتحوله إلى طائر ملائكي روحاني ليتوقف نهائيا عن الحركة بعد انطلاق روحه. ويأخذ الاستهلال ثلاث صفحات من حيز الحيز، بينما تبلغ صفحات العرض مائة وإحدى وثلاثين صفحة. بيد أن حيز النهاية لا يتعدى صفحة واحدة.

أما البناء المعماري للرواية فهو بناء جدلي قائم على الصراع والتناقض وتباين المواقف. فعنبر بلال الشخصية الرئيسية في الرواية ينتقل من حالة الاستلاب واللاوعي والهزيمة السلبية من جراء الاستسلام لقوى الشر داخل القلعة، إلى حالة الوعي واليقظة والانتصار على الدمكمك وكل أعوان القمع وسماسرة السراب.

٢- محن الفتى زين شامة:

تنبني هذه الرواية على معمار تراثي. وقد وزعت المادة الإبداعية على خمسة فصول وتذييل على الشكل التالي:

التكميم	أقسام الرواية		
٣٢١ صفحة	**الاستهلال**	**المتن**	**الخاتمة**
٥ فصول وتذييل	الفصل الأول	الفصول الخمسة	تذييل
		١- أنا وخالي ضد ظلال الكتابين.	من الحيلة
٢٧ عنوانا فرعيا	وأنا رهن الاعتقال	٢- إن حبي لزهرة العلا وللحياة لواقع	النكراء إلى
		٣- الأحمدي ورقية في دائرة الأحبة.	الفتنة والقتل
	المقطع ١	٤- الفخ	
		٥- في المارستان	

يأخذ الاستهلال حيزا فضائيا طويلا، وتبلغ صفحاته اثنتين وثلاثين صفحة من الفصل الأول: (أنا وخالي ضد ظلال الكتابين)؛ وعنوانه (وأنا رهن الاعتقال). ويقدم هذا الاستهلال إطار الأحداث، بإدخال الشخصية الرئيسية إلى حيز الأحداث (زين العابدين الرامي الملقب عند الأحباب زين شامة)، وإبراز الحدث الروائي الأساس الذي تنصب عليه الرواية. وهو اتهام زين شامة بجريمة قتل لضابط عسكري رفيع المستوى، مما أدى به الأمر الى استنطاقه وتعذيبه وإدخاله الى السجن، حتى أفرج عنه بسبب بزوغ حكم جديد وفشل الثورة السابقة. إذن فهذا الاستهلال يذكرنا بافتتاحيات الرواية الكلاسيكية الواقعية والبوليسية حيث يقدم الكاتب نصه الروائي بوصف المكان أو تحديده وتقديم الشخصيات والحدث المحوري. وهذا ما يسمى عند ياسين النصير بالاستهلال الروائي المحوري البنية. يقول :"ويتحدد معنى هذا اللون من الاستهلالات بأن ثمة فكرة أو محورا واحدا يتكرر داخل الصفحات الأولى من العمل. فهو إما أن يكون حال معينه، أو مكان، أو موقف، أو زمن ما وقد جرت معالجته من أوجه عدة ويضمن الاستهلال إشارة مركزة وقوية لهذه البنية المحورية، ثم تتكرر في مقاطع عديدة من الرواية. لتتأكد قيمة محورية تغذي مفاصل الرواية وتمدها بتصورات كلية لاحقة، وغالبا ما يحيط الغموض والإبهام والتعمية المقصودة هذه البنية المحورية كجزء من زيادة التاكيد عليها. والروائي المتمرس لا يفصح في الفصول الأولى بالكثير عن جوانب هذه البنية، وإنما يقدم أجزاء منها بالتتابع معتمدا البعدين المكاني والتاريخي وغالبا ما تكون هذه البنية محلية التكوين أو من الأفكار العامة التي عندما يجري التعامل معها يجد الروائي أن الكثيرين منا قد اشتركوا في صياغتها أو على معرفة واضحة بها. ولم يقف الاستهلال عند تأكيد هذه البنية في لفظة مركزة أو جملة واضحة وإنما في محاولة اقتناص لحظة تاريخية مهمة تمر بها هذه البنية المحورية" ([1]).

يرتكز المتن الروائي داخل محن الفتى زين شامة على عدة محاور دلالية في شكل مخاطرات ومغامرات ومحن مجهدة هي:

١- محنة الاستنطاق والاستخبار.

٢- محنة الأسر والسجن.

٣- محنة الصعلكة والخوف من مكائد التجسس.

٤- محنة الفساد والاستبداد.

٥- محنة الحب والغرام.

٦- محنة الفخ والوقوع في مصيدة الجواسيس.

[1] - ياسين النصير: (الاستهلال الروائي - ديناميكية البدايات في النص الروائي) مجلة الأقلام، العراق، العددان ١١-١٢، ١٩٨٦، ص ٤٤.

٧- محنة الاعتقال في مستشفى الأمراض العقلية.

٨- محنة الثورة والانقلاب الفاشل على الحاكم المستبد.

٩- محنته مع الزبدي.

وتنتهي الرواية بلحظة انتصار زين شامة على الزبدي حين بعج بطنه بسلاحه حتى همد وتقطعت أنفاسه.

و معمار الرواية جدلي لأنه قائم على الصراع بين المتناقضات والمتضادات. فهناك انتقال من حالة الثبات الى حالة التحول، ومن السلبي إلى الإيجابي، ومن الهزيمة إلى الانتصار على أعداء القمع والشر والجور ومصاصي دماء الناس وطغاة الحكم.

٣- بروطابوراس يا ناس!:

ينبني معمار بروطابوراس يا ناس! على المكونات التالية كما يوضحها الجدول:

التكميم	الأقسام		
٧٥ صفحة	الاستهلال	العرض	الخاتمة
٦ فصول	في ساحة "كان يا ماكان"	١- بروطابوراس يترأس.. يا حفيظ! ٢- بروطابوراس يسهر ويبوح ٣- بومهمة والمرأة- الشوكة ٤- عودة الى الحلقات	الدخول إلى المارستان

يستهل الكاتب روايته بتقديم شخصية علي العوني (بومهمة) مستشار بروطابوراس وهو يمارس مهمة البص والتجسس لحساب الرجل القوي في هرم السلطة. ويندرج في هذا الاستهلال البعد التجنيسي (الزجل العامي الذي يطفح بالحكم وسرد الحكايات ونصوص الدين وذكر كلام الأولياء)، والبعد التعريفي الذي يتجلى في تقديم شخصية علي العوني الذي كان موظفا في التعليم وأصبح مستشارا مكلفا بمهمة. ويستغرق هذا الاستهلال ست صفحات من الحجم المتوسط.

وتعتمد الرواية على الوحدات الدلالية التالية:

١- بروطابوراس يترأس مجلس الحكومة ومعه مستشاره بومهمة.

٢- السهرة الليلية التي يقضيها بروطابوراس مع مستشاره التي تنتهي باللعنة والطرد من قبل زوجتيهما.

٣- ضعف بومهمة أمام زوجته العاهرة الشقراء وتهديد الحاجة هنية لبروطابوراس بإفشاء سر مقتل زوجته المصرية أو المتمصرة.

٤- بومهمة وأعوانه المخبرون يرصدون الحلقات العامرة بالناس.

٥- بومهمة وبروطابوراس مع مرضى المارستان.

وتكمن نهاية الرواية في الوضعية المأساوية التي آل إليها بروطابوراس و بومهمة، بعد أن اعتقلهما الرئيس في مارستان المرضى بسبب قتلهما لزوجتيهما، ولأسباب أخرى تسكت عنها الرواية أو تلمح إليها كتجاوز الرجل القوي للخطوط الحمراء.

ويلاحظ أن معمار هذه الرواية ذو بناء جدلي كذلك، لأنه قائم على صراع التناقضات والجدل المتنامي، فمن قوة السلطة الى ضعف وخور وفقدان لها، ومن مراكز القوة إلى مارستان الاختلال العقلي. إنها جدلية التحول والتدرج في الأحداث والانتقال من التوازن إلى اللاتوازن.

٤- العلامة:

ترتكز رواية العلامة على معمار تراثي مقسم إلى فاتحة وثلاثة فصول. ويشخص لنا هذا الجدول الموالي البناء المعماري لرواية العلامة:

التكميم	**الأقسام**		
٢٥٥ فصلا	الفاتحة	المتن	التذييل
ثلاثة فصول مع فاتحة وتذييل.	ابن خلدون في مصر يمارس القضاء وينوي أداء الحج.	الفصل الأول: الإملاء في الليالي السبع. الفصل الثاني: بين الوقوع في الحب والحلول في ظل الحكم. الفصل الثالث: الرحلة إلى تيمور الأعرج جائحة القرون.	عودة ابن خلدون من رحلته إلى تيمورلنك وجزعه على رحيل زوجته مع أخيها إلى فاس بصحبة ابنتها المريضة، وانتظار العلامة للأجل المحتوم.

تبدأ الفاتحة بتقديم شخصية ابن خلدون والتعريف بها وهي تمارس القضاء بالقاهرة المصرية على المذهب المالكي. فبسبب دفاعه عن العدالة وإنصاف المظلومين، عانى الكثير من قبل أصحاب الجاه والرياسة. لذلك عاش أثناء وجوده بمصر مجموعة من المحن والإحن. وتضعنا هذه الفاتحة كذلك أمام تفكير ابن خلدون في الحج واستبقائه لحمو الحيحي لديه كاتبا وناسخا لكتبه، بعد أن أفتى في قضيته مع زوجته بنت صالح التازي حول التنزه معا على ضفاف نهر النيل، وتهرب الزوج من ذلك

لكونه كان قصير القامة والزوجة كانت تعلوه بذراعين. ويشبه هذا الاستهلال افتتاحيات الرواية الكلاسيكية الواقعية، لأن المؤلف ركز على الزمن (فترة حكم السلطان الظاهر برقوق سنة ست وثمانين وسبعمائة (٧٨٦ هـ) والمكان (القاهرة بمصر) وعلى تقديم الشخصيات (ابن خلدون الفقيه المغربي المالكي– شعبان خادم العلامة– حمو الحيمي – زوجة حمو الحيحي).

وتتمحور الرواية حول الوحدات الدلالية الآتية:

١– ابن خلدون في مصر يمارس القضاء المالكي في عهد السلطان الظاهر برقوق وينوي أداء مناسك الحج ويتعرف على ناسخه وكاتبه حمو الحيحي.

٢– ابن خلدون مع كاتبه حمو الحيحي يملي عليه تقييداته في الليالي السبع.

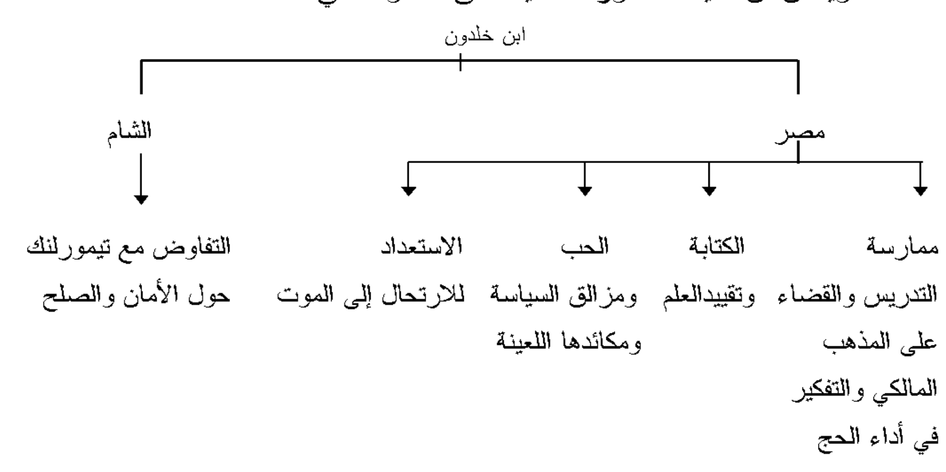
٣– وقوع ابن خلدون في مصايد الحب وأشراك السياسة.

٤– ارتحال ابن خلدون إلى تيمورلنك لمفاوضته قصد طلب الأمان والسلام.

٥– عودة ابن خلدون من رحلته الى تيمورلنك وتقلبه بين القضاء والانعزال، وانتظار فرصة الذهاب إلى فاس لجمع شمل عائلته، ووقوعه بين قدر الموت المحتوم بعد شدة المرض الهالك.

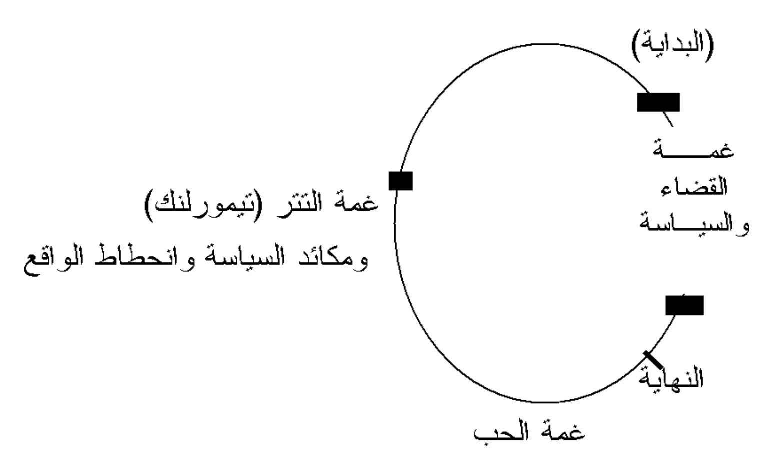
يتكون العرض إذن من ثلاثة فصول (الكتابة– الحب والسياسة– التفاوض مع تيمورلنك)، بينما وردت الخاتمة في شكل تذييل في اثنتي عشرة صفحة ووردت الفاتحة في أربع عشرة صفحة. وبذلك تتوازى الفاتحة التي تتحدث عن قدوم ابن خلدون إلى القاهرة لمزاولة التدريس والقضاء استعدادا لأداء فريضة الحج، مع التذييل الذي يعلن نهاية العلامة واقتراب أجل رحلته.

ويمكن أن نعيد المحاور الدلالية على النحو التالي:



ويلاحظ على معمار الرواية أنه ذو بناء دائري، إذ تبتدئ الافتتاحية الاستهلالية بشكوى ابن خلدون من تقلبات العصر العصبية، واكفهرار الجو بينه وبين أهل الدولة ومعاناته من جـراء دسـائس الوشـاة، ومكائد الساسة والطغاة، وقضاء حياته في مصر بين القضاء والعزلة حتى انتهت حياته. وتؤكد الخاتمة هذا الانقلاب في حياة ابن خلدون. فعلى الرغم من شيخوخته، مازال ابن خلـدون ترغمـه الأوامـر السلطانية على الانتقال من الانعزال السياسي والوظيفي إلى ممارسة العلم وأداء القـضاء. والعكـس صحيح أيضا حتى أصبح كثير العزل والتعيين بسبب الوشايات والتدخلات والنهش في أعراضه. فحياة التقلبات والمحن هذه هي التي جعلت العلامة يعيش عصر الغمة المغربية والمصرية معا.

ويمكن تشخيص هذا البناء في هذه الخطاطة التالية:



أثناء ارتحال الزوجة مع بنتها المريضة إلى فاس.

٥- مجنـون الحكم:

تخضع رواية مجنون الحكم لمعمار تأليفي تراثي. وقد قسم الكاتب روايته إلى مدخل وأبواب، وفصول، ومقاطع نصية، وخاتمة، وهوامش، ومراجع، على غرار رواية أوراق لعبد الله العروي التي قسمت بدورها على غرار الكتب النقدية القديمة والأبحاث الكاديمية الحديثة إلى أبواب وفصول وأقسام، ومقدمة وخاتمة.

ويمكن توضيح معمار مجنون الحكم على النحو التالي:

التكميم	مقدمة الاستهلالية	الأقسام					ملحق
٢٧١ صفحة	مدخل الدخان	الباب الأول	الباب الثاني	الباب الثالث	الباب الرابع	خاتمة	هوامش
أربعة أبواب ومدخل وهوامش ومراجع وسبعة فصول فرعية.	التعريف بشخصية الحاكم ونصوصه في الدعوة والحكم والإمامة	من طلعات الحاكم في الترغيب والترهيب	في المجالس الحاكمية	زلزال أبي ركوة الثائر باسم الله	من آيات النقض والغيث	عودة الأمان والاستقرار إلى مصر في عهد ست الملك والخليفة الظاهر	لائحة المصادر والمراجع
		ف١: عن سجلات الأوامر والنواهي	ف١: الجلوس في دهن البنفسج	ـــــ	ف ١: بين النكتة والانتقام: مصر تحترق		
		ف٢: العبد مسعود أو آلة العقاب اللواطي	ف ٢: الجلوس لطلب الدهشة	ـــــ	ف٢: السلطانة ست الكل		
			ف٣: الجلوس للإلاهيات بين الدعاة	ـــــ	ـــــ		

يستهل الكاتب روايته بتقديم إطار الرواية بالتركيز على الشخصية الرئيسة في الرواية، وذلك بتعريفها ورصد حالتها النفسية والعقلية، وشذوذها في مواقفها وتصرفاتها، مع ذكر خواطرها وما تصدره من نصوص في الإمامة والدعوة والحكم موجهة إلى أتباعه وشعبه ورعيته. وكلهاأقوال متناقضة تدل على استبداده وطغيانه وجبروته ومرضه بالمانخوليا أو جفاف الدماغ وفساد المزاج. وهكذا تستند الرواية الى التمفصلات الدلالية التالية:

١- التعريف بالحاكم بأمر الله واستعراض خواطره ونصوصه في الإمامة والدعوة والحكم.

٢- سجلات الأوامر والنواهي التي كان يصدرها الحاكم بأمر الله إلى رعيته.

٣- تحول العبد مسعود إلى آلة للعقاب اللواطي لمحاسبة أرباب الاحتكار وتجار السوء.

٤- جلوس الحاكم بأمر الله في دهن البنفسج لتفادي يبوسة الدماغ وجفاف المزاج واستعادة صحته عن طريق شرب النبيذ وتأمل عورة غلام القلم (حلقة مداواة بدهن البنفسج)

٥- أعجب المجالس القضائية التي شرف الحاكم بامر الله برئاسته الفعلية.

٦- جلوس الحاكم بأمر الله في بيت الحكمة بين دعاته لينشر فيهم إلاهياته لرعاياه.

٧- ثورة أبي ركوة على الحاكم التي انتهت بخيبة الأمل.

٨- انتقام الحاكم من المصريين والتنكيل بهم وإحراق مصر ونهبها.

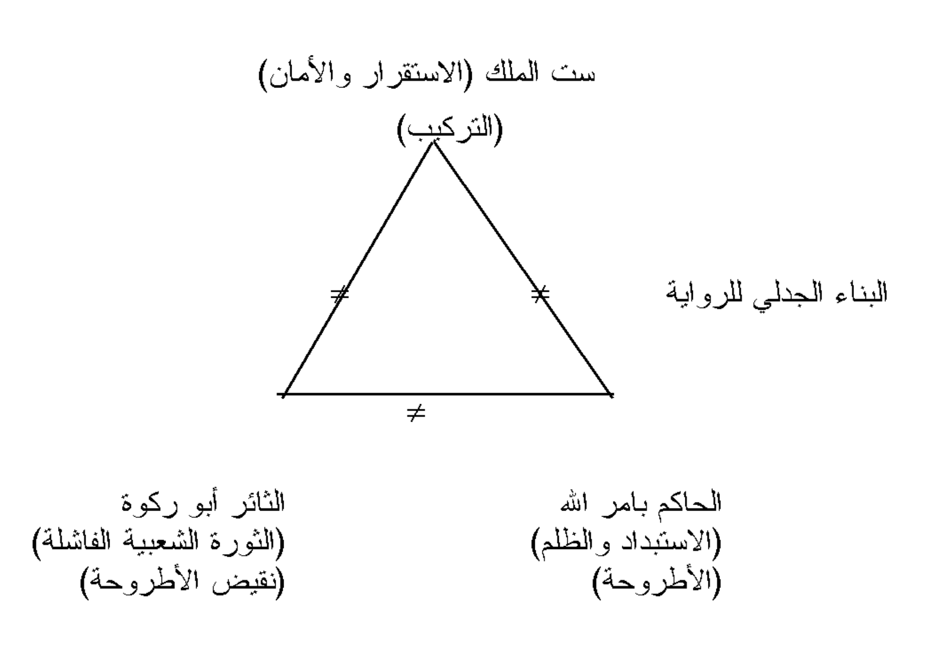
٩- المؤامرة التي دبرتها ست الملك للتخلص من أخيها الحاكم بأمر الله.

١٠- عودة الهدوء النسبي إلى مصر في عهد ست الملك والخليفة الظاهر.

وتتمثل نهاية الرواية في قضاء ست الملك على أخيها المتغطرس المستبد الحاكم بأمر الله، بعد مؤامرة مدبرة والتخلص من كل الذين اشتركوا في هذه المؤامرة للقضاء نهائيا على كل الشائعات التي قد تمس ست الكل، وتحملها مسؤولية قتل أخيها. وتشير الخاتمة إلى عودة الأمان والاستقرار والسلم إلى مصر في عهد ست الملك والخليفة الظاهر.

أما معمار الرواية، فذو بناء جدلي لوجود عدة أطروحات متناقضة، منها أطروحة الحاكم بأمر الله، وأطروحة أبي ركوة، وأطروحة ست الملك، علامة على صراع الحاكم مع شعبه ورعيته وصراعه كذلك ضد أعوانه ومستشاريه وقواده وعبيده. وهكذا انتهت حياة الحاكم وأبي ركوة وست الملك والظاهر لينتهي مسلسل الدولة الفاطمية.

ويمكن توضيح معمار الرواية في الخطاطة التالية:



ونلخص كل ما قلناه في الجدول الموالي:

الروايات	البناء المعماري	الاستهـــــلال	المتـــن	الخاتمـــة	طبيعـــة معمارية التأليـــــف
مجنون الحكم	جدلي	تقديم الشخصية	أبواب-مدخل-فصول	موت ست الملك	معمار تراثي
سماسرة السراب	جدلي	تقديم الشخصية والتجنيس الروائي	مقاطع مرقمة	موت عنبر بلال	معمار حديث
بروطابوراس يا ناس	جدلي	تقديم الشخصية والتجنيس الزجلي	فصول مرقمة	بومهمة في المارستان	معمار حديث
محن الفتى زين شامة	جدلي	تقديم الشخصية والحدث	فصول ومباحث وتذييل	زين شامة ينتظر مصيره	معمار تراثي
العلامة	دائري	تقديم الشخصية وبنية الحدث	فاتحة- تذييل وفصول	موت ابن خلدون	معمار تراثي

إذن نستنتج أن معمار التأليف لدى حميش تجريبي-معمار حديث في التأليف- من جهة، وتأصيلي قائم على استيحاء التراث في تقسيم الرواية إلى أبواب، وفصول، ومباحث، ومداخل وافتتاحيات، وذيول، وهوامش للمصادر والمراجع من جهة أخرى. فمن حيث البناء المعماري للرواية، يهيمن البناء الجدلي باستثناء رواية العلامة التي تخضع للبناء الدائري. وهذا يؤكد رغبة حميش في التغيير وخلق الشخصيات الإيجابية بدل البطل الإشكالي المتجاوز في الرواية الغربية. ويلاحظ أن الاستهلال عنده ذو بنية تقليدية على غرار الرواية الكلاسيكية، ما عدا رواية سماسرة السراب التي نهج فيها خطة جديدة، إذ مارس فيها الروائية والنقد الذاتي، والسرد الواصف.

ويلاحظ كذلك أن المتن الروائي عنده قد وزع تراثيا في "مجنون الحكم" و "العلامـــة" ومحـــن الفتى زين شامة" وحداثيا "في سماسرة السراب" وبروطابوراس يا ناس! ".

كما يلاحظ أن نهايات هذه الرواية تراجيدية آلت إلى الموت النهائي الموقف للحركة كما فـــي مجنون الحكم والعلامة وسماسرة السراب، أو إلى الاستعداد للمصير الغامض كما في بروطابوراس يا ناس" و "محن الفتى زين شامة..."

وخلاصة القول، فقد اعتمد حميش في بناء روايته على التنويع في الأشكال والثراء في البناء المعماري، والمزاوجة بين التجريب والتأصيل في اختيار رواياته وهندساته التأليفية.

المبحث الأول: الشهـــادات:

أدلى بنسالم حميش بعدة شهادات تخص تجربته الروائية. وأهمها عندي هي:

٢- متعـــة الكتابة هي الربح الأبقى ([١]).

٢- ثقافـــة الرواية ([٢]).

٣- الحداثـــة والثقافة ([٣]).

وسنقتصر على هذه الشهادات الثلاث على الرغم من تشابهها إلى حد كبير، لأهميتها في مقاربة النص الموازي الخارجي في علاقته بالنص الروائي الحميشي.

لقد قدم حميش شهادة ثقافة الرواية في ملتقى الرواية المنعقد بالقاهرة ما بين العشرين والسادس والعشرين من شهر فبراير من سنة ١٩٩٨. ورصد فيها مفهومه وتجربته في ميدان الكتابة الروائيـــة. وهي شهادة ذاتية منشورة في جريدة العلم على شكل مقال. وهذه الشهادة مبنية على العناوين التالية:

١- استهلال في سيرة الكتابة.
٢- أوعية ثقافية متواصلة.
٣- ملتقى مفاهيم الرواية.
٤- عن النص التراثي – التاريخي.
٥- عن النص الفلسفي.
٦- التخييل الإبداعي والحاجة إليه.
٧- عن موضوعتين محوريتين:

أ- في جدلية السلطة.

ب- في كتابة سير الآخرين لا سيرتي أنا.

٨- اللغة وعاء هويتي وذخيرتي الحية.

٩- الخاتمة (حتى أختم).

---

[١] – د. بنسالم حميش: (متعة الكتابة هي الربح الأبقى) الإتحاد الإشتراكي – المغرب – ٣١ يناير ١٩٩٧.
[٢] – بنسالم حميش: (ثقافة الرواية) العلم الثقافي، المغرب، السبت ٢٥ أبريل ١٩٩٨، (ثقافة الرواية – شهادة) مقدمات، الدار البيضاء المغربية، العدد المزدوج ١٣-١٤-١٩٩٨، ص ص ١٢٦-١٣٨.
[٣] – د. بنسالم حميش: (الحداثة والثقافة) سؤال الحداثة في الرواية المغربية، إعداد عبد الرحيم العلام، إفريقيا الشرق، الدار البيضاء، المغرب، ط ١، ١٩٩٩، ص ص ٦٨-٧٠.

والشهادة المثبتة في الملحق الثقافي لصحيفة العلم جزء فقط من تلك الشهادة التي ألقيت في ملتقى الرواية بالقاهرة ونشرت كاملة في مجلة (مقدمات) المغربية، وحجمها ثلاث عشرة صفحة من الحجم الطويل. وهي ترتكز على الوعي بالكتابة، وتحديد تجربته الروائية ومقوماتها الفنية والفلسفية والجمالية. وسندرس هذه الشهادة من خلال التمفصلات التالية:

١- ماهية الكتابة الإبداعية ووظيفتها:

تقوم الكتابة الإبداعية عند بنسالم حميش على استقراء الشعور واللاشعور. فهي تفكك الواقع وتركبه وتشرحه نقدا وتعرية. "إنها عبارة عن مخاض عسير ولكنه جميل لأنها تروم إما إعادة تركيب الواقع، وإما الدفع به إلى أقاصيه، وإما إلى تذويبه في ضده وبديله. وفي جميع الحالات تتبدى الكتابة وكأنها تحقيق لما لا يتحقق في الواقع، وسبيلها إليه الرؤيا والفانتزم، أو كأنها وصف لما في الواقع من عوج ومسخ، وأداتها فيه السخرية والهزل والباروديا. إنها إذن -دائما- على موعد مع الواقع من أجل سبر غوره وكشف حسابه في مرآة قيم أخلاقية جمالية متأصلة متطورة"([1]).

إن الكتابة الحقيقية هي التي تروم محاورة الأصول والأشكال التراثية، وتقوم بتغيير مراجعها الواقعية والمعرفية بدلا من نقلها ومحاكاتها بطريقة اجترارية. فالكتابة الأصيلة هي مظهر الحداثة والتجديد. وحميش يقرأ التراث من خلال رؤية واعية وجديدة. فهو لا يقرأ التراث، بل يعيد لحظاته وينتقي فتراته، ليقيم معها الحوار والتفاعل الجدلي حتى يحاكم منطقه وقوانينه الطبيعية التي يسخرها بعض الناس لخدمة مآربهم ومصالحهم الشخصية. فتعامل حميش مع التراث في "مجنون الحكم" و"محن الفتى زين شامة" و "العلامة" و"بروطابوراس ياناس!" ينطلق من تفكير جاد في تأصيل الرواية العربية لتحقيق هويتها وحداثتها الحقيقية.

فبالتواصل مع السرد العربي القديم وأشكاله وقوالبه الحكائية، نستطيع أن نساهم في الامتداد والتطور والسير بروايتنا العربية نحو الأمام، بدلا من القطعية التي حققتها روايتنا الحديثة مع مطلع القرن العشرين، حينما استعارت ثوبا غربيا وقواعد تجنيسية سارت عليها رواية القرن التاسع عشر (فليد ينغ-دانييل ديفو- بلزاك- فلوبير- زولا- ستدال...). إن ترهين الماضي ضروري للانطلاق نحو آفاق المستقبل. وتأصيل المكتوب خطوة أساسية لهويتنا العربية، والتواصل مع الحضارات العالمية الأخرى، وكل تجريب روائي لتقنيات الخطاب الروائي الغربي، ما هو إلا انتظار واستلاب واستهلاك مجاني يعبر عن تخلفنا وضياعنا. «الكتابة الأصيلة، في اعتقادي، لا يمكنها إلا أن تتفاعل مع مناطق الأصول وما أفرزه التاريخ من أشكال وأساليب كتابية، لا لاجترارها واستنساخها، بل لوضعها على

[1] - بنسالم (ثقافة الرواية) مقدمات، ص ١٢٦.

محك التغيير وإثرائها بقيم الحداثة المضافة. إن المسكون بهاجس الإبداع، وبهذا الهاجس أولا وأخيرا، تراه ينظر إلى التراث المعرفي على أنه مادة خام وهيولى أو موضوع شاسع قابل لحمل الصور، أي لأن يتحول قطاعيا إلى تحف و لوحات، وذلك عبر قدرات الكاتب الاستيعابية والتخييلية. ومن هنا كم هو صائب ومحق برتولت بريشت حين يقول بأننا لا نعرف إلا ما نعالجه بالتحويل والتغيير"([1]).

ويعتبر حميش الكتابة الروائية طقسا دينيا وروحانيا وحبا صوفيا ومتعة وتلذذا، على غرار لذة النص لدى رولان بارت Barthes. و "الكتابة حسب كافكا، ضرب من الصلاة" ولا ريب عندي أنه قصد بهذا التشبيه البعد الروحي الذي على الكاتب. –المصلي– أن يجده ويوجده في علاقته بالسرمد والمطلق، بمعنى أن يتحدث في الحب مثلا وكأنه أول المتحدثين فيه، أن يكتب في ماشاء وأراد، لكن من دون أن يفقد أبدا شعوره المبهم أن ثمة بين ثنايا كتابته تحديا للموت وذرة من الخلود"([2]).

الكتابة متعة وانتشاء خاصة في "علاقة المبدع مع نفسه ومع كيانات الكلمات والأشياء هي الثمرة المطلوبة والثمرة المجتناة. إنها كنبض حي من طبيعتها أن تتجلى عبر لمع وبوارق، ثم تخبو أو تزول. لذا ترى المبدع يقضي أقسى أوقاته عند احتجابها، أي بعد اقتنائها واستهلاكها، كما أنه يقضي في ترقب عودتها وتجددها لحظات يتم وقلق. قد يتلهى المبدع في حالته هاته بتسويد بياض الانتظار بما يعن له من الكتابات التعويضية، التي قد تجلب له بعض المتع الصغيرة، لكن ما إن يستفق من تلهيه حتى يعود إلى طلب النشوة الحقيقية والعليا، تلك التي يوقنه رحمها وتوهجها أنها معدية، قادرة لا محالة أن تمس بشظاياها بعض الآخرين"([3]).

وأمام طغيان القيم الكمية وتدهور القيم الكيفية و"سوق القراءة وتفشي ثقافة الخدمات المتبادلة والعلاقات العامة، لربما تكون متعة الكتابة هي رأس المال الأوحد والربح الأجدى. لهذا أراني أزهد أكثر فأكثر في ما يسمى بالدفع الإعلامي والمصاحبة النقدية وهلم جرا، لا سيما وأنا عديم الدربة والباع في هذا الحقل الشائك والملغوم بمتفجرات النرجيسات والأوهام. ويبقى مع ذلك أن وعيي بوسطنا الثقافي يغلب عليه الإحساس بالدمامة والقبح إلى أن يأتي الوقت ببوادر التحسن والانفراج"([4]).

وترتبط الكتابة عند حميش بالعزلة داخل فضاء المكتب للتغور الذاتي، والانطواء النفسي، والاسترخاء الليلي، "سيرتي مع الكتابة إجمالا أن أهب وجهي لرياح الحياة وأترك كلمات الأشياء تأتي إلي في لحظات انتباهي وحتى في لحظات سهوي، فآخذ في إلقائها على الورق لكيلا تتبدد وتذهب سدى، ثم أرجع إليها المرة تلو الأخرى من أجل صقلها وتهذيبها على ضوء فكرة أو رؤيا أحدس جدارتها وبلاغتها. مجمل الطقوس عندي، أو لنقل العادات، أن أحاول تحقيق ما أقدر عليه من التغور

[1] – بنسالم حميش: نفسه ص ١٢٦.
[2] – نفسه، ص ص ١٢٦–١٢٧.
[3] – نفسه، ص ١٢٧.
[4] – نفسه، ص ١٢٧.

الذاتي في فضائي المعتاد (أي مكتبي) وأن أهيء للكتابة ما تستلزمه من عزلة وتوحد، فلا هـاتف ولا لاغية ولا ضوضاء ولا انشغال بشيء آخر سواها. وفي حالة الإعياء أو نضوب القلم، أقضي لحظات استرخاء في انتظار عودة المداد إلى مجراه"([1]).

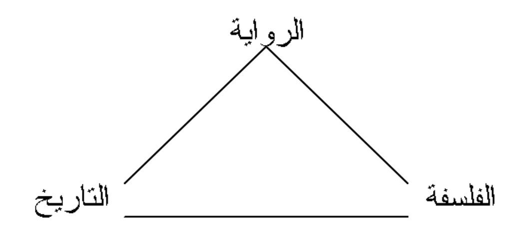
٢- علاقة بنسالم حميش بالرواية:

بدأت علاقة حميش بالرواية منذ سنوات طويلة من الترقي والتهيؤ والاستعداد والتشذر. وقد دخلها من باب الشعر، دون المرور بالقصة القصيرة أو المسرح بشكل مستمر، على غرار الروائيين الآخرين مثل مبارك ربيع، ومحمد برادة، ومحمد عز الدين التازي، ومحمد زفزاف وغيرهم... و إن كان في الحقيقة قد جرب هذه الأجناس الأدبية، ولكنه لم يكن راضيا عن كتاباته آنداك، لأنها لم تصل إلى مستوى الجودة لذلك رفض نشرها على غرار ما كان يفعله نيتشيه وفلوبير. كانت ثمة دوافع عديدة ذاتية وموضوعية دفعت حميش إلى كتابة الرواية والميل إلى أجوائها الإبداعية، منها كساد سوق الشعر، واطلاعه على النصوص الروائية العالمية، وقراءاته لبروست وبلزاك وستندال والرواية الوجودية مع ألبير كامو ومالرو وبول سارتر؛ لأنه كان مولعا بالفلسفة الحديثة وتياراتها ولاسيما فلسفة سارتر. كما أنه قرأ لمارجريت ميتشل ودويستفسكي وتولوستوي وامبرطو إيكو وغيرهم، كما تأثر بالروائي العربي نجيب محفوظ. و أعجب كثيرا بمسرحيات شكسبير.

لقد كان اول الأمر يعتقد أن كتابة قصيدة أو دراسة أجدى من كتابة قصة روائية أو رواية. وكان ينظر إليها كذلك على أنها فن صعب المراس يتطلب جهدا كبيرا وعزيمة ثابتة. ولم يكن متصل القراءة للنصوص الروائية لانشغالاته الجامعية واهتمامه بخطاب الفلسفة والتدريس. بيد أنه مع مطلع الثمانينيات سيعود إلى القراءات الروائية والتفكير في الإبداع الروائي، إلى جانب مشاهداته السينمائية التي انصبت على كثير من النصوص الروائية العالمية التي تطلبت منه العودة إلى مصادرها الحقيقية. وقد كان "لهذه المشاهدات وقع المحفز الكبير الذي أيقظني من سهوي عن فعاليات الكتابة الروائية والمسرحية، فرجعت إلى النصوص قارئا، وصرت كلما تقدمت في قراءتها، تيقنت ودائما صحبة الكتاب المذكورين – أن الفواصل بين الرواية والفلسفة من جهة، وبين الرواية والتاريخ من جهة ثانية، لهي أضعف من خيوط العنكبوت. وهكذا كونت لنفسي بوصلة سميتها الرواية التاريخية–الفلسفية، وصرت بها أختار وانتقي، وعليها أعول لتنظيم قراءاتي ومحاولة التغلب على ثغراتي في مجال تمثل واستيعاب الأعمال الروائية الكبرى"([2]).

من هنا تضح أن رؤيته في الكتابات الإبداعية والتخييلية لدى الكاتب مبنية على الثالوث الموالي:

[1] – نفسه، ص ١٢٧.
[2] – نفسه، ص ١٢٨.



"فمجنون الحكم"و "العلامة" تندرجان ضمن التخييل التاريخي، و "محن الفتى زين شـــامة » و "بروطابوراس ياناس!" في التخييل الفلسفي السياسي والوجودي. وبذلك، يتقاطع التاريخ مـــع الفلــسفة على غرار الأنساق الجدلية عند بعض المفكرين والفلاسفة مثل ابن خلدون وهيغل وماركس.

ومن الأسباب الأخرى التي دفعته إلى معانقة الإبداع الروائي، مللـــه مـــن الجـــدال الكلامـــي والفلسفي حول التراث والفلسفة، ناهيك عن التهميش النقدي والإعلامي الذي لحق الشعر. وهناك عامل ذاتي آخر أقلق حميش حقا، فأخذه بعين الجد –وهو كما يصرح به نفسه– ذلك أن ابنته كانت تطلب منه أن يحكي لها حكاية قبل ان تنام، " فشرعت أحفظ بعض أحسن القصص القصيرة فأحكيها لها حتى أنومها بها...، فكم هي إذن متأصلة حاجتنا الفطرية– كما أظهر القرآن الكـــريم والكتـــب والمقدســـة الأخرى– إلى سماع "أحسن القصص" والتمتع بها والتمعن فيها!" ([1]).

وهكذا، لم ينتقل حميش إلى الإبداع الروائي إلا بعد فترات الانتظـــار والترقـــب، والاختمـــار المعرفي والفني والإبداعي، والمحاولات الكثيرة التي انتهت بالفشل؛ ولكنها في الأخير أثمرت نجاحـــا كبيرا في مجال الرواية؛ إذ نال حميش بروايته الأولى شهرة ذائعة، وحصل على جائزة الناقـــد ســـنة ١٩٩٠م، وأشاد بها النقاد ودارسو الرواية. ومن موقع تجربته الخاصة، يرى حميش أن "الالتقاء بهـــذا الجنس الفني أو ذاك لا يحصل بفعل التخطيط والمداولة بقدر ما يتولد عن عناصر عدة، كعمل اللاوعي واختمار الرؤى الفكرية والجمالية وصيرورة الذات الثقافية. ولعل في هذه العوامـــل تكمـــن الحـــوافز والممهدات التي سيدت الرواية في حقل إدراكي واهتمامي منذ أكثر من عقد، فصارت عندي عبارة عن مرصد للعلاقات والتحولات المجتمعية والإنسانية ووعاء أضع فيه ما طاب لي من نصوص صـــادرة عن احتكاكي بالعالم والثقافة وعن نسيج روابطي الوجدانية الحميمية باللغة. وإن كان من حافز نظري خصوصي أعيه أشد الوعي فهو المتمثل في يقيني المتزايد بضرورة ترسيخ البعد الجمالي في حيـــاتي العربية، هذا البعد الذي من دونه لا انتقال لمجتمعاتنا من البداوة والحداثة المزيفة إلى الحضارة الفاعلة المستحقة، ولا فكاك لفكرنا من أدوار الوثوقيات الضاغطة والتمذهبات المتعصبة العنيفة"([2]).

[1] – نفسه، ص ١٢٨.
[2] – نفسه، ص ص ١٢٨–١٢٩.

٣- من التخصص إلى الموسوعيــــة:

إذا كان حميش متخصصا في الخلدونية، وبالتدقيق في المرينيين والقــرن الثــامن الهجــري بالمغرب، فإن كتاباته الوصفية والإبداعية تدل على كونه موسوعيا متعدد الاختصاصات والمواهــب. فهو مفكر يذكرنا بأعلام العرب السابقين أمثال ابن رشد والغزالي والفارابي وابن خلدون... الذين كانوا يجمعون بين عدة مواهب وملكات ذهنية ومعرفية، ويلمون بجميع الــصنائع والمعــارف التجريبيــة والإنسانية. فحميش فيلسوف وعالم اجتماع، ومؤرخ وشاعر، وناقد ومــسرحي وقــصاص وروائــي، واقتصادي وسياسي: أي أنه متعدد المواهب وكثير التخصصات.

وهذه الموسوعية الحميشية لا تعني التبعثر و"التشتت، بل هو استعمال أوتار يحاول العــازف عليها أن يلحن ما يشبه القطعة الموسيقية التي يبتغي بها التواصل والتــأثير وخدمــة قيمتــي الحــق والجمال. والعبرة كل العبرة بالخواتم والمنتوج"([1]). ويضيف حميش في شهادة أخرى بعنــوان "متعــة الكتابة هي الربح الأبقى) منطلقا من بيت صوفي لابن عربي:

أدين بدين الخلــق أنى توجهــت ركــائبه فالخــلق دينــي وإيمــاني

"تعطيني هنا، يا أخي، فرصة البوح لك بتضايقي من وسطنا الثقافي الذي يظهر أنــه يــرفض قبليا تعدد المواهب عند الكاتب الواحد، ويعمل بنوع من الشح والتقتير، أي بمنطق ثقافة الندرة والقلــة (منطق "عرفناك ثمة، حدك ثمة"). وهناك مفهوم "حرايفي" نقابوي عن الثقافة ما زال يعشعش في دماغ كثير الفاعلين والمتلقين والنقاد. فالشعر، كما تقرر وتكرر قوله في الماضــي، هــو ديــوان العــرب، والغالب على ظن الكثيرين اليوم أن الرواية صارت هي سجل إبداع العرب المعاصر، كأنمــا الــشعر والنثر الروائي جنسان متضادان متنافران لا يمكن ولا يجوز أن يلتقيا في حقــل التجــاذب والتناســل والتكامل. وهذا في نظري اعتقاد تظهر معاطبه أمهات الأعمال الإبداعية، أذكر منها على سبيل المثال لا الحصر الإلياده والأوديسا لهوميروس والكوميديا الإلهية لدانتي ومسرحيات شكسبير وكتابات جوته، إضافة إلى الإنتاجات المخضرمة لسارتر ومالرو وباث وإيكو وغيرها من الأعمال التي حققــت فيهــا ضروب الفكر والكتابة زواجا رائعا سعيدا واغتنى معها الحكي بالصورة والسرد بأفنين التخييل والفكرة بالفعل الشعري. وهذا الاغتناء وذاك الزواج المتوفران في كل كتابة أدبية كلية، نجدهما قــائمين فــي أمهات الإبداعات العربية الكلاسيكية، عند الجاحظ والتوحيدي والمعري وابن عربي وغيرهم"([2]).

---

[1] – نفسه، ص ١٢٩.
[2] – انظر بنسالم حميش: (متعة الكتابة هي الربح الأبقى) الاتحاد الاشتراكي، المغرب، ٣١ يناير، ١٩٩٧.

٤- تاريخ الرواية الحديثة ولحظـــات خطابها النقدي :

هناك تكامل حميمي بين تاريخ الرواية الحديثة وخطابها النقدي، فمنـــذ روايـــة "دونكيـــشوت" لسيرفانتيس بدأ تساؤل نقدي ذاتي حول الروائية Romanesque والتقنيات الفنية والوسائل الجماليـــة، ودورها في تبليغ الأطروحات والتيمات المعالجة الراصدة للواقع تفسيرا، أو وصـــفا، أو تغييـــرا، أو تشويها. وتعددت تياراتها واتجاهاتها الفنية منذ تجنيسها في القرن التاسع عـــشر الأوربـــي؛ فظهـــرت الواقعية والطبيعية والرومانسية والرواية المنولوجية، والرواية الجديدة والواقعية السحرية إلخ....

وتأثرت هذه الأشكال الروائية بالبنيات السوسيو-اقتصادية والأوضاع السياسية والإيديولوجية والثقافية، بطريقة انعكاسية (لوكاش-هيجل-ماركس) أو تماثلية (كولدمان-لوكاش- جاك لينهاردت...). وعرف الخطاب الروائي تشجيعا كبيرا من قبل القراء، ورفضا من الشعراء الرمزيين أمثـــال أنـــدري بروتون وبول فاليري وشيبيو رون، الذين « عبروا عن تذمرهم من أدب القرن التاسع عشر الروائي، ومن الرواية عموما، وذلك من حيث إنها تنبني على وصف العرضيات المتكررة المملة، المتلفة لمعنى الوجود الأقصى أو المطلق، كما على ثالوث الحبكة -الصراع- الحل، القائم مقام العقيدة الثابتة. لكـــن الجدير بالإشارة أن السبق إلى ذلك الموقف المتذمر من الرواية كان لبروست نفسه الذي بنـــى كتابتـــه الروائية الجديدة في البحث عن الزمن الضائع على قراءة العلامات والدلالات بقدر ما كان من الروائية Le romanesque، أي هذه الغنائية الجياشة والميلودرامية الجادة العابسة كما عند بعض روائي القرن الماضي، أو إنها هذا الإسهال والحشو في الوصف الذري للأشياء والديكورات على امتـــداد صـــفحات طويلة مملة، اعترف رولان بارت أنه كان يقفز على أغلبها في قراءته لبلزاك، إلخ »[1].

وينبغي الإنصات أيضا إلى الرواية الجديدة التي خرجت عن السرد المألوف وأسست روايـــة مضادة خارقة كسرت مواضعات الرواية الكلاسيكية في انبنائها الحكائي والخطابي، من خلال تأسيس برامج سردية جديدة، وتلوينها بأنماط سردية تخييلية انزاحت عن التشخيص المرآوي: الذاتي والواقعي لتشخيص ذاتها عبر مساءلة التقنيات الروائية ووظائفها داخل العمل الإبداعي. وبهـــذا الـــصدد يقـــول حميش بأن هذه الرواية الجديدة-Nouveau Roman - "تعطي الأسبقية للأشياء علـــى الشخـــصيات، وتستقي تقنياتها من وقوفها ضد التحليلات السيكولوجية واللغة المجازية والغنائيـــة. وضـــد التـــضخم الفكري والكلامي ودعوات الوجودية الملتزمة.. غير أن جماعة الرواية الجديدة قد تأثروا هم أنفسهم - بشكل متفاوت -بروائيين كبروست وجويس وفولكنر وولف وكافكا، وكذلك، وبالأخص، بفن الـــسينما من باب قدرته على الموضعة والتحديد والقياس والوصف، أي أشكال تملك المكان والزمان.

[1] - د.بنسالم حميش: (ثقافة الرواية) مقدمات، ص ص ١٣٠-١٣١.

وهكذا يظهر تاريخ الرواية الحديثة كصيرورة جدلية تتقدم وتغتني بتـدافع حلقاتهـا وحتـى بدينامية معارضاتها وأضدادها. وهذا ما بات يفطن إليه ويدركه منذ بورخيس روائيو الواقعية السحرية والتاريخ المتخيل »([1]).

٥- مفهوم الروايـة وسماتهـا الدلاليـة والفنية عند حميش:

تنبني الرواية عند حميش على عدة مرتكزات أهمها: التجربة، والمعاناة، والانفتاح، والحريـة. فصفة الانفتاح تتمثل "في قابلية ذلك الجنس لضم أجناس قولية أخرى كالشعر أثناء اللحظات الانفعالية والدرامية العليا وكبعض الصيغ المسرحية وحتى السنارية في الحوارات ولوحات الوصف. فلكل مقام مقال، والمهم هو أن يعرف الراوي كيف يستعين بهذا القالب أو ذاك بحسب قواعد المناسبة والكياسـة والغاية من حيث الشكل تظل هي كسر أحادية السرد الخطي وتبديد أي رتابة في المناخ الحكائي"([2]).

أما صفة الحرية، "فقد وجدتني -يقول حميش- أثبتها في الكتابة الروائية بقدر ما أقـف علـى تعثرها واضطرابها في الشعر السائد عموما، ففي تلك الكتابـة لا هـراوات عروضـية تلاحقـك ولا لزوميات السجع والقوافي ترهب حساسيتك وخيالك. إن الصفحات معها كامرأة حرث تأتيها أنى شئت، أو كأرض بور تبذرها بما شئت وتوصي بها كل الفصول.. وبهذا القول أعلم الآن أنني إنما أقيم بجوار الاختيار الداعي إلى الرواية ككتابة تجريبية كلية تتحرك في خضم الحياة والأشياء وبالتالي في ملتقـى وتقاطع الأجناس"([3]).

ولقد استمد حميش صفتي الانفتاح والحرية من أمبرطو إيكو، ومن ميخائيل باختين الذي يرى أن الجنس الروائي لم يكتمل بعد، وأنه جنس هجين ومنفتح على باقي الأجناس الأدبية الأخرى والأنواع الكبرى والصغرى، ما دامت نتاجا شعبيا كرنفاليا. "وهكذا أظهر باختين مثلا تأثر دوسيتفسكي بـنمط الكرنفال في أغلب أعماله الروائية، وذلك من خلال تعدد أصـواتها ومـشاهدها وثـراء مـضامينها وأشكالها"([4]).

وهكذا، فالانفتاح والحرية وجهان متكاملان لعملة واحدة: "لم أجرب قدرتها -يقـول حمـيش- على تفجير طاقات المخيلة وإمكاناتها منها جربتها في الكتابة الروائية. فبالتخييلية (أو المخيالية) القائمة على استثمار الذكرى والفانتازم والمعيش، للروائي أن يخلق شخوصا من لحم ودم، ويهـبهم الوجـود الذي يريد، ويحركهم في المكان والزمان حسـب رؤى غايات يتقصدها أو يعول في بلورتها على ما

[1] - نفسه، ص ١٣١.
[2] - نفسه، ص ١٣١.
[3] - نفسه، ص ١٣١.
[4] - نفسه، ص ١٣٠.

يحبل به الحكي من صدف سعيدة ومن حملات وفورات. لكن عمل المخيلة الثـري المخـصب يبقـى مداهما بخطر متاخمة الخبط والشطط أو السقوط فيهما، كأن أحكي أشياء لا تلمع إلا باستحالتها المطلقة أو حوادث لا يستسيغها الذوق والاحتمال. فلابد إذن للمخيالية أن تعمل بنوع من الخفـة والرقـة وأن تؤمن ثقافيا مصداقيتها وفعاليتها"([1]).

وهكذا تتبدى الكتابة كأنها عوالم فانطاستيكية، وفضاءات من الأسـلبة والمحاكـاة الـساخرة، وتحقيق لما لا يتحقق في الواقع عبر التسلح بالرؤيا والتوهم والفانتازم والباروديا والـسخرية. فهـي دائما على موعد مع الواقع من أجل إغنائه بقيم إضافية جوهرية، اسمها الشعر أو الأسلوبية والجمالية، لا فرق.

وتيمات روايات حميش لا تخرج عن تيمات المخيال الفلسفي والتاريخي، لاسيما تيمة الـسلطة والاستبداد، وصراع الإنسان ضد الاستلاب والاستغلال، وجور الحكام وجشعهم المنفعـي، واغترابـه الذاتي والمكاني، وقلقه الوجودي من جراء مقاييس الحياة الفاسدة لما رجحت معايير الكم علـى قـيم الكيف، ولما قتلت مواضعات التبادل والسوق القيم الجمالية وأخلاقيات الخير والحق والعدالة والفـن. وهكذا، فالرواية عنده ثقافة تتبنى على جدلية السلطة، وكتابة سير الآخرين لا سيرة الكاتـب الذاتيـة. وتستند إلى الفلسفة الشذرية اللانسقية الوجودية، والحيوية التي تؤمن بالخـصوبة الفكريـة والحيويـة الإبداعية. ويرى حميش في شهادته أن اللغة وعاء الهوية الحية، وأن اللغة البيانية هي السمة التي تطبع كتابة الرواية إذ يقول: «إن القول بمطلقية اللغة لا علاقة له البتة بالبديع والمحسنات اللفظيـة أو مـا شاكل هذه الصنعة، بل فلسفته تقوم على أن الآداب تنتمي إلى لغاتها روحـا وقلبـا وحـسا ومعنـى. فالاشتغال الحق باللغة هو اشتغال عليها بقصد تطويرها وتطويعها حداثيا، أي تحقيـق حريـة اللفـظ والمعنى معا، على نحو جدلي وثيق، كما كان مطلب التوحيدي، وغيره من كتابنا الكلاسيكيين. وهكذا أراني في اللغة ميالا إلى بيانها وليس إلى بديعها وزخرفها، وإلى شفافيتها وسهلها الممتنع وليس إلـى وعرها وغريبها»([2]).

ويستند حميش في كتاباته الروائية ولاسيما في" العلامة" و"مجنون الحكم" إلى التخييل التاريخي على غرار كتابات هيرودوت المؤرخ اليوناني الذي مارس لأول مرة التخييل التاريخي، حتـى كـان يلقب بالكذاب، لأنه كان يعتمد على الخلق والكذب والتوهيم وملء الفراغ الناقص، لتقريب الشقة بـين الحدث والخيال وبين الواقع والممكن.

[1] – نفسه، ص ١٣١.
[2] – بنسالم حميش: ثقافة الرواية (شهادة) : ص ١٣٧.

وهكذا فقد أقر يوسف الشاروني وزكرياء تامر وخوان غويتسولو أن حميش –في رواية مجنون الحكم– لا يكتب رواية تاريخية بالمعنى التقليدي للكلمة، لأنه لم يقم كتابته « على خطية سردية تتعبد الكرونولوجيا والتحقيب التاريخي المتداول ولا على لزوق بمادة تاريخية ما. كما أنـي – يقـول حميش – في العملين معا وجدتني قوي الشعور بالحاجة الحيوية إلى التخييل و إعماله في سياقات المحتمل والممكن، وذلك لتحقيق فنية الرواية من جهة، ولتجاوز الثغرات والبياضات الكثيرة في النص التاريخي الإخباري، من جهة أخرى.و إذن فالروايتان ليستا تاريخيتين، بل في التخييل التاريخي، وهما عبارة عن لوحات متداخلة أو أوعية متواصلة توحي كلها بأزمنة متعالقة متقاطعة، وليس بزمن واحد محدد، زمن الرواية التاريخية التقليدية كما عند موروا أو جورجي زيدان وعلي باكثير"([1]).

هذا وإن الرواية لا ينبغي أن تعتمد –في نظره– على الفطرة فقط، بل لابد من الارتباط القوي الخصب بالثقافة. ومن ثم فعليها أن تتحاشى الأوطوبيوغرافيا، وتعوضها بسيرة الآخرين و "المخيالية كطاقة افتراضية كشفية في ميادين أحوال النفس الإنسانية وبواطن المجتمعات ومغاراتها؛ كما أن لها السيادة من باب موهبتها في تليين المفاهيم الفلسفية وتلطيفها ومد الفكر بمراتع الحركة والتشخيص. أنطلق في الكتابة الروائية من تراكماتها، ولكن بالمعنى القيمي والكيفي للتراكم. كما أني أهتم بواقعها الحاضر، إن كان هذا الواقع يغني التركة ويطورها، بعيدا عن ضوضاء الموضوي ومزايدات التجريد والتعتيم، مثلما هو الحال عموما في تيار الرواية الجديدة في فرنسا الستينيات والسبعينيات، أو في بعض كتابات مرغريت دوراس أو نصوص صمويل بكيت الأخيرة" ([2]). ولا يكون إثراء التراث العربي –حسب حميش– إلا بتحويل مواده وعجائبه إلى "ورش للعمل الإبداعي، بحكم أن البعد الجمالي في كل تراث هو أبرز قيمه المميزة والأجدر و الأبقى. وعندي أن الكتابة الروائية المميزة والأجدر والأجدى "يلزم أن تنخرط إيجابيا في ذلك الورش الإبداعي بالرجوع إلى التراث الثقافي على النحو الذي ذكرت في شهادتي، كما بالتحلي بروح المبادأة والخلق والابتكار"([3]).

أما الحداثة –عنده–، فليس ما يقوم و "ينحصر في الزمن المعاصر وحده، بل هي أيضا محاصيل التألقات والإشراقات الإبداعية العابرة للأزمنة والأمكنة. وبهذا المعنى يتظاهر تاريخ الإبداع في الجنس الروائي تخصيصا كتاريخ لحداثتها. أما من يحد الحداثة بالعصر والعصرية ويلجمها بهما، محولا إياها إلى حكرة تجارية أو ديانية، فعليه أن يتمثل دوما أبياتا لأحد فاعلي الحداثة الأفذاذ، جان أرثر رامبو، وهي :

---

[1] – نفسه، ص ١٣٤.
[2] – نفسه، ص ١٣٨.
[3] – نفسه، ص ١٣٨.

" سعيت إلى إحداث أزهار جديدة، ونجوم جديدة، وأبدان جديدة، وظننت أني اكتسبت طاقات خارقــة. والآن! (علي أن أقبر خيالي وذكرياتي ("مجد شاعر وراو تبدده الرياح") (فصل في جهنم)"([1]).

وبهذا يكون بنسالم حميش قد تعرض في شهادته لجميع جوانب الرواية من بناء ودلالة ورؤية ووظيفة.

[1] – نفسه، ص ١٣٨.

المبحث الثاني : الحـوارات والاستجـوابـات :

أجريت مع بنسالم حميش عدة حوارات واستجوابات إذاعية وتلفزية وكتابية ، وهذه المقالات الحوارية تعضد النص الإبداعي، باعتبارها ملحق مساعدا يجعل القارئ يحيط بمضامين الرواية وسياقاتها النصية والمرجعية. كما تساهم الحوارات الصحفية -خاصة- في استنباط المسكوت عنه ، عبر رصد وجهة نظر الكاتب في روايته وآرائه حولها، والدلالات التي تريد التعبير عنها والمقصديات التي يستهدفها. وهكذا، فالحوارات والاستجوابات تساعدنا داخليا وخارجيا على الإلمام بالنص الروائي وفهم إفرازاته المرجعية. إذن، فمن خلال السؤال والجواب نتعرف إلى دوافع الكتابة وتصور الكاتب لها، ونكتشف أبعاد النصوص الإبداعية دلاليا وفنيا.

وسنركز في هذا المبحث على الحوارات الصحفية المطبوعة دون الوقوف إلى الاستجوابات الإذاعية والتلفزية([1])، وذلك من باب التمثيل ليس إلا، وهذه المقابلات الحوارية تـرد علـى الـشكل الموالي:

المستجـوب	عنــوان الحوار	المصــدر
عبد الرحيم العلام	هل من العيب أن نريد لثقافتنا ما يريده الآخرون لثقافتهم؟	العلم الثقافي، المغرب، السبت ١٧ نوفمبر، ١٩٩٠، العدد ٧٩٩، السنة ٢١.
مصطفى العريصة ومحمد الصغير جنجار	حوار مع بنسالم حميش	مقدمات-المغرب العدد٢، خريف ١٩٩٣، ص ص ١٤-٢٠
عبد القادر الشاوي	بنسالم حميش من الفكر إلى الأدب في مجنون الحكم (كتابنا بالفرنسية حولوا ثقافة بلادهم إلى صندوق عجائب!)	مجلة اليوم السابع، باريس، العدد ٣٣٤، فاتح اكتوبر، ١٩٩٠م، ص ص ٣٠-٣١.
بشار حاتم	بنسالم حميش: صرت روائيا من موقع الصد	القدس العربي، لندن، السنة ٤، العدد ٩٣٨، الاثنين ١٨ مايو ١٩٩٢.

[1] - على مستوى البرامج التلفزية لابد من ذكر: شهادات من الماضي، وكمبيوتر٧، ومنتدى الثقافة في القناة الأولى، والأخبار العربية في القناة الثانية وغيرها...

١- الحوار الأول : حوار مع بنسالم حميش: [1]

يضم هذا الحوار الذي أجراه مصطفى العريصة ومحمد الصغير جنجار ع بنسالم حميش مجموعة من العناوين الفرعية هي :

أ- الكتابة.

ب- السلطة.

ج- الاستبداد.

د- التاريخ والفلسفة.

هـ-ظروف الفلسفة.

و- العلمانية.

وعدد أسئلة الاستجواب الحواري ستة، وهي طويلة نسبيا. ويشكل كل سؤال في حد ذاته نصا صغيرا يمكن تسميته بالنص الاستجوابي. إذ تتراوح أسطر السؤال ما بين ثمانية أسطر وخمسة عشر سطرا. أما عدد صفحات الحوار، فسبعة من الحجم الكبير. ويتمحور الحوار حول قضايا تتعلق بفلسفة التاريخ والكتابة الإبداعية والفلسفية ومواضيع لها صلة كبيرة بالسياسة الشرعية والسياسة المعاصرة مثل السلطة والعلمانية.

ويلاحظ على أسئلة الحوار التنوع، وعمق مقاصدها، ومدى هيمنة الخطابين: الفلسفي والسياسي عليها، علاوة على استحضار أسماء فلسفية هامة كفرنسيس بيكون وابن خلدون... وطرح الإشكاليات العويصة كقضية العلمانية التي أسالت كثيرا من الحبر وحيرت الإذهان وأثارت جدلا فلسفيا كبيرا، وقد ناقشها عبد الله العروي في كتابه "الإيديولوجية العربية المعاصرة"، ومحمد عابد الجابري في كثير من مؤلفاته ولا سيما «نحن والتراث». وإلى جانب العلمانية تم التركيز على قضية السلطة والاستبداد وماهية الفلسفة ووظيفتها، إضافة إلى راهنية الخلدونية في الفكر العربي، المعاصر لتجاوز الآفاق. وإذا كان هذا الحوار سياسيا وفلسفيا، فإنه تعرض -في جواب بنسالم حميش- إلى قضايا تتعلق بالرواية والمسرح والكتابة الإبداعية، وكيف تحضر السلطة لاسيما في رواية "مجنون الحكم"، ومسرحية «أمير يوم وليلة».

وتتميز هذه الأسئلة الستة -بصريا- بخط أسود مكثف ومتميز ومشبع بالمداد إلى درجة الوضوح المطبعي البارز، بينما كتبت أجوبة حميش بخط أسود رقيق وبحبر أقل ليتميز الجواب عن

[1] - مصطفى العريصة ومحمد الصغير جنجار: (حوار مع بنسالم حميش) مقدمات، الدار البيضاء، المغرب، العدد٢، ١٩٩٣، ص ص ١٤-٢٤.

السؤال، وتحضر علامة الاستفهام باعتبارها دالا أيقونيا في حالة السؤال، كما تحضر النقطة في حالة الجواب للإثبات والتأكيد والإعلان عن نهاية الجواب. وقد أرفق الحوار بعنوان كبير مؤطر بشكل مستطيلي **حوار مع بنسالم حميش**، كما أطر مصدر الحوار بنفس الشكل، ولكن في حجم صغير جدا **مقدمات**.

واستهل الحوار بتقديم تقريضي ليتسلسل بعد ذلك في شكل استجوابات قائمة على ثنائية السؤال والجواب. وأرفق الحوار كذلك بصورة فوتوغرافية لحميش الشاب الدالة على وسامته وتأنق مظهره. كما يوجد في هذا الحوار مقتبسات من أجوبة حميش تلخص مضمون الحوار وتكثفه اختزالا وتبئيرا على جنبات الكتابة الاستجوابية. ويحيل الحوار على بعض مؤلفات حميش العربية والفرنسية مثل : "معهم حيث هم"، و " الاستشراق في أفق إنسداده وكتاب الجرح والحكمة...".

أما أجوبة حميش فكانت طويلة ومفصلة وموسعة ومدققة بطرقة موضوعية، والبعض منها قد تجاوز صفحتين طويلتين من حجم المجلة.

ويتبين من هذا الحوار الذي يندرج ضمن الخطاب الفلسفي ذي الصيغة السياسية أن حميش مهووس بالكتابة الفلسفية الشذرية، تلك الكتابة التي تتسم بالغيرية واستعادة الفكر الخلدوني وجعل الإنسان والسلطة مقاييس للفلسفة والفكر والإبداع. ويلاحظ أن حميش ميال إلى الديمقراطية والحرية، ونافر من الاستبداد والسلطة القاهرة، يتمثل صدق الحقيقة ويدافع عنها ولا يخاف من أجلها لومة لائم. ويطبع جواب حميش طول النفس والإطناب في الشرح والتفصيل والوصف والتحليل والتأويل والاستشهاد بالنماذج والأمثلة سواء من الثقافة العربية أم الغربية.

٢- **الحوار الثاني: هل من العيب أن نريد لثقافتنا ما يريده الآخرون لثقافتهم:** [1]

أجرى عبد الرحيم العلام حورا أدبيا مع بنسالم حميش بمناسبة صدور روايته الأولى «مجنون الحكم" ليكون حوار –حاشية يجيب على مجموعة من التساؤلات المطروحة على هامش قراءة هذه الرواية على غرار حاشية أمبرطوايكو U.Eco لروايته الشهيرة « اسم الوردة ».

وقد ألقى المستجوب على حميش سبعة أسئلة تتراوح ما بين الطول والقصر، وقد أرفق هذا الحوار بصورة حميش الفوتوغرافية على صفحة العلم الثقافي المغربي لتأكيد الملكية والانتساب

[1] – عبد الرحيم العلام: (هل من العيب أن نريد لثقافتنا ما يريده الآخرون لثقافتهم؟) حوار مع بنسالم حميش، العلم الثقافي، الرباط، المغرب، السبت ١٧ نونبر ١٩٩٠، السنة ٢١، العدد ٧٩٩، ص ص ٦-٨.

الإبداعي والأيقوني. إضافة إلى عنونة الحوار بتيمات جزئية تتفرع عن العنوان الكبير للحوار (هل من العيب أن نريد لثقافتنا ما يريده الآخرون لثقافتهم؟...). وينبني الحوار كذلك على منطق السؤال والجواب، مع كتابة هوامش مناصية وبطاقات في شكل لافتات كتبت عليها ملخصات لكل عنوان حواري، إلى جانب مدخل يحدد فيه المحاور سبب الحوار وسياقه المحفز.

ويلاحظ على هذا الحوار طابعه الأدبي وارتكازه الشديد على الرواية وخاصة « مجنون الحكم» بمناسبة حصولها على جائزة الناقد. فهناك أسئلة أجاب عنها حميش بتطويل وأجوبة أخرى أجاب عنها باقتضاب واختصار، وأجوبة تهرب منها فتركها للنقاد مثل تبيان تقنيات الرواية الجمالية والفنية. وانصبت الأسئلة على الماضي والراهن والمستقبل ولا سيما المشاريع الإبداعية والوصفية. وهكذا يحمل لنا الحوار الأطروحات الموالية:

١. الرواية المغربية بين السيرة الذاتية والكتابة والغيرية.
٢. مجنون الحكم بين الرواية التاريخية والتخييل التاريخي.
٣. ليس المهم نقل التراث ومحاكاته ودراسته بل تحويله إلى إبداع خيالي جمالي.
٤. حصول مجنون الحكم على الجائزة إنما لجودتها وفنيتها المتكاملة.
٥. تأصيل الثقافة العربية وموجهة النشار الفرنكفوني.
٦. الانتقال من الشعر إلى الرواية لم يكن إلا نتاجا لشراسة وفضاضة نثرية الحياة وكساد سوق الشعر.
٧. الميل إلى الكتابة البيانية والإبداع الروائي ذات اللغة المطبوعة.
٨. تحديد المؤثرات العربية والعالمية وراء انعطاف الكاتب إلى الرواية.
٩. المشاريع المستقبلية في مجال الكتابة والإبداع.

٣- الحوار الثالث: صرت روائيا من موقع الضد[1]:

أجرى بشار حاتم مع بنسالم حميش حوارا في صحيفة القدس العربي بعنوان (صرت روائيا من موقع الضد). وتم هذا الحوار في الرباط سنة تسعين وتسعمائة وألف ميلادية بمناسبة فوز حميش بجائزة الناقد للرواية التي تمنحها مؤسسة رياض الريس الروايات الفائزة.

[1] - بشار حاتم: (بنسالم حميش: صرت روائيا من موقع الضد)- حوار مع بنسالم حميش، القدس العربي، لندن، السنة ٤، العدد ٩٣٨، الاثنين ١٨ مايو ١٩٩٢.

ويتموقع هذا الحوار في صحيفة القدس تحت عنوان أسود بارز، وتحته حاشية تقديمية تحـــدد مناسبة هذا الحوار. وفي الجانب الأيسر توجد صورة فوتوغرافية كبيرة للروائي بنسالم حميش، وأغلب الأسئلة التي طرحها بشار حاتم هي أسئلة مختصرة ومركزة ذات طبيعة أدبية. وهذا الحوار بالمقارنة مع الحوارات السابقة أكثر حجما وسعة من حيث عدد الأسئلة (واحد وعشرون سؤالا). كما أن الأسئلة مفتوحة وتوليدية تطرح من خلال أجوبة المحاوَر (بفتح الواو) بطريقة توليدية. ويلاحظ عليها مـــدى التركيز على مضمون رواية "مجنون الحكم" وسياقها الإبداعي دون مساءلة الجوانب الفنية الجمالية في الرواية.

المبحث الثالث: الكتابات:

نعني بالكتابات كل ما انتجه بنسالم حميش من دراسات فكرية ووصفية و إبداعات؛ ولكن له علاقة بموضوع أطروحتنا، أي يضيء الروايات ويفسرها من قريب أو من بعيد. وقد اعتمد حميش في إنتاجه على عدة قنوات تواصلية منها

١. الصحافة (الجرائد – المجلات...)

٢. الإذاعة والتلفزة

٣. الجامعة (المحاضرات...)

٤. الندوات واللقاءات والمنتديات الفكرية والإبداعية

٥. الكتب التي تنشرها مطابع مغربية ولبنانية وغربية مثل لندن وباريس.

ولم يقتصر اهتمام حميش على تخصصه الفلسفي في علم الاجتماع وفلسفة التاريخ بل تعداه إلى قرض الشعر وكتابة القصة القصيرة والرواية والمسرحية والنقد الأدبي. وهذا ما يجعله مفكرا موسوعيا يلم بجميع المعارف سواء أكانت سياسية أو اجتماعية أم اقتصادية وثقافية على غرار المفكرين الموسوعيين خلال العصر العباسي وغيره.

ويصدر حميش عن رؤية خلدونية في كتاباته الفكرية ورؤية حداثية في كتاباته الإبداعية. فهو رائد الكتابة الكاليغرافية في الشعر المغربي المعاصر إلى جانب أحمد بلبداوي ومحمد بنيس وعبد الله راجع، وهو جريئ في دعوته إلى التغيير والتأصيل وعنيف في صراعه مع السلطة ومواجهة الاستبداد وأنظمة الحكم الجائرة. ويميل حميش أيضا إلى التنويع في الكتابة والتخييل، فينتقل من تيمة إلى أخرى، ومن شكل إلى آخر محققا التراكم والإضافات النوعية. ومعظم كتابات حميش مزدوج اللغة، فتارة يكتب بالعربية وتارة أخرى بالفرنسية. وقد ترجم إنتاجاته المكتوبة بالعربية إلى الفرنسية والعكس صحيح كذلك. كما ترجم الآخرون إنتاجاته ولا سيما نصوصه الإبداعية إلى اللغات العالمية مثل الفرنسية والإسبانية والإنجليزية وبالأخص روايته روايته "مجنون الحكم".

بدأ بنسالم حميش إنتاجه منذ منتصف السبعينيات، ولا يعني هذا أنه لم يكتب شيئا قبل ذلك. فقد صرح حميش أنه نشر نصوصا إبداعية لاسيما في مجلة آفاق الصادرة عن اتحاد كتاب المغرب. لكن البداية الفعلية كانت مع مجلة (البديل) التي أوقفتها السلطات لأسباب مفتعلة وواهية، ومع ديوانه الكاليغرافي (كناش إيش تقول) الذي صدر سنة سبع وسبعين وتسعمائة وألف ميلادية.

فإذا كانت مرحلة السبعينيات هي مرحلة الانطلاق، فإن مرحلة الثمانينيات هي مرحلة الترقي في مدارج الكتابة وتطوير النفس الإبداعي، لتكون مرحلة التسعينيات فترة التراكم والخصوبة الإبداعية والفكرية والتنويع في المواضيع والأشكال.

و إذا كانت السبعينيات والثمانينيات سنوات الإبداع الشعري، فإن سنوات التسعينيات قد طغى عليها الإبداع الروائي، فما بين ١٩٩٠ و ١٩٩٨، حقق بنسالم حميش تراكما روائيا لا بأس به صاحبه تنوع كيفي وتعدد في الأشكال والأنماط الأدبية والتخيلية، وحقق تركما كذلك في إنتاج المقالات الأدبية والفكرية، وحضورا فعالا في المؤتمرات العلمية والثقافية (مؤتمر القاهرة حول الرواية العربية- مؤتمر بتونس حول ابن رشد- مؤتمر الغات بمراكش إلخ، وحضورا بارزا كذلك على صفحات جريدة الاتحاد الاشتراكي والعلم. وسجل وجوده الإشعاعي في اتحاد كتاب المغرب وفي الندوات الثقافية المنعقدة في الرباط أو في المدن الأخرى (مكناس-شفشاون- طنجة...)

إذن، يعرف حميش تراكما في الإنتاج الفكري والإبداع الشعري والروائي، ويخوض الآن بشكل جدي مغامرة جديدة في مجال القصة القصيرة، والمسرح والنقد الأدبي. ويمكن إجمال كتابات حميش في الأنواع الموالية :

١. كتابات إبداعية (شعر- مسرح - رواية- قصة قصيرة...)
٢. كتابة فكرية وفلسفية
٣. دراسات أدبية ونقدية ولغوية
٤. مترجمات
٥. شهادات
٦. حوارات واستجوابات
٧. مساهمات جماعية بالعربية والفرنسية
٨. محاضرات
٩. ندوات وملتقيات
١٠. إذاعيات

ونستنتج من كل هذا، أن كثيرا من كتابات حميش الأدبية والفلسفية وشدراتها الفكرية تفسخت امتصاصا وحوارا وتكرارا -أحيانا أخرى- في نصوصه الروائية. وهذا يعني أن حميش الروائي يستعين بحميش الفيلسوف، والمؤرخ، والمفكر، والمسرحي، في خلق رواياته التخييلية. ومن هنا لا يمكن الفصل بين ما هو أدبي وفكري داخل الكتابة الحميشية ذاتها. من هنا، يتحكم التناص الداخلي في كتابات حميش أكثر من التناص الخارجي. والدليل على ذلك أن الكاتب يعيد نفسه ويستثمر ما هو فكري وشعري وإبداعي وصوفي فيما هو روائي عبر عمليات الحوار والتناص والتهجير الداخلي.

المبحث الـرابع: القــراءات:

كانت روايات بنسالم حميش موضوعا لعدة قراءات وصفية ومقاربات نقدية صحفية ودراسات أكاديمية، وهذه القراءات تختلف من باحث إلى آخر باختلاف التصور النظري والمنهجي.

وإليكم الآن بعض القراءات النقدية حول روايات بنسالم حميش:

القـــراءات	أصحـــابها	توثيقـــها
"هوامش على محن الفتى زين شامة"	أحمد المديني	الاتحاد الاشتراكي، المغرب، ٠٦-٠٦-١٩٩٣
" محن الفتى زين شامة للمغربي بنسالم حميش"	جبور الدويهي	الحياة، لندن، ٠٦-٠٣-١٩٩٣
"مجنون الحكم" لبنسالم حميش"	محمد علوط	مجلة الثقافة المغربية، المغرب، العدد ٤، ١٩٩١.
قراءتان في رواية "مجنون الحكم"	علي الصراف وراسم المدهون	مجلة الشاهد، دجنبر ١٩٩١
"رصد أسرار خلف ستائر كثيفة"	جنان جاسم حلاوي	الناقد، لندن، أكتوبر ١٩٩١
" مجنون الحكم"	لؤى عبد الاله	الناقد، لندن، مارس، ١٩٩١
"مجنون الحكم" : تقية أم نظير	علي بنساعود	أنوال ، المغرب، ٤٦-٠٤-١٩٩١
"مجنون الحكم لبنسالم حميش، الكتابة عن اليوم برموز الماضي.	نديم جرجورة	السفير البورتية، لبنان، ١٥-٠٢-١٩٩١
بنسالم حميش وتجربة الرواية التاريخية	بيار أبي صعب	اليوم السابع، باريس، أكتوبر ١٩٩٠، ص ٣١.
رواية "مجنون الحكم" لبنسالم حميش، حين يتضافر الموضوع والأسلوب في تقديم عمل فني.	كاظم جهاد	جريدة الميثاق، المغرب، نقلا عن العواصف اللبنانية، ٢٥-٠٩-١٩٩٠م.
مستوى التخييل في "مجنون الحكم" لبنسالم حميش، عمل ذو نزع تاريخي يوهم بواقعية أحداثه	أحمد بن شريف	القدس، لندن، السنة الخامسة، ٩/١٠ أكتوبر ١٩٩٣، العدد ١٣٦٨.
حدود الإقناع والإمتاع بين سماسرة السراب وميناء الحظ الأخير	صدوق نور الدين	العلم الثقافي، المغرب، السبت ١٣ يناير ١٩٩٦ م.
L'autre vie d"Ibn khldoun ou l'histoire en récit	Farid Zahi	La vie économique-Maroc-١٧ Avril ١٩٩٨
إعادة تمثل السيرة في رواية العلامة	عبد الرحيم العلام	العلم الثقافي، المغرب، السبت، ٢٠ دجنبر ١٩٩٧
العلامة: سيرة الذات، ملاحظات أولية"	عبد الفتاح الحجمري	العلم الثقافي، المغرب، السبت ٢٥ مارس ٢٠٠٠
جمالية التأويل والتلقي في الخطاب القصصي والروائي بالمغرب	محمد المعادي	مطبعة الخليج العربي، تطوان، المغرب، ط١، ٢٠٠٠
"بروطابوراس" في مرآة حميش"	عبد الجليل الزاوي	الاتحاد الاشتراكي، المغرب، ١٨ دجنبر ١٩٩٨، صص٦-٧.
البحث عن إيقاع جديد في الرواية العربية	عبد الرحمان ياغي	دار الفارابي، بيروت، لبنان، ط١، ١٩٩٩
تعدد الأصوات في الرواية الحديثة،	فاطمة موسى محمود	لقاء الرواية المغربية، المصرية،

قراءة في "مجنون الحكم" لبنسالم حميش		المجلس الأعلى للثقافة، مصر، ط١، ١٩٩٨
قضايا الرواية العربية	مصطفى عبد الغني	الدار المصرية اللبنانية، القاهرة، مصر، ط ١، ١٩٩٩.
العلامة، تشخيص روائي لسيرة ابن خلدون في مصر	يوسف ناوري	الحياة، لندن، ١١ سبتمبر ١٩٩٧، العدد ١٢٦١٣، ص ٢٠.

يلاحظ من خلال هذا الجدول أن هذه القراءات النقدية إنصبت على أعمال بنسالم حميش كلها بالمقارنة والتحليل والتلخيص والتأويل، بيد أن أكثرها كانت حول رواية "مجنون الحكم" بالمقارنة مع "بروطابوراس يا ناس" و "محن الفتى زين شامة" و "سماسرة السراب" و "العلامة" من ناحية التراكم الكمي.

وهذه القراءات النقدية أو الوصفية متنوعة من حيث المناهج والمقاربات والتصورات المرجعية والثقافية، فبعضها لدارسين مشارقة (مصطفى عبد الغني و فاطمة موسى محمود وبيار أبي صعب وجنان جاسم حلاوي..) وبعضها لمغاربة (محمد علوط وأحمد المديني وفريد الزاهي، وصدوق نور الدين وأحمد المديني...)وتتراوح هذه القراءات بين نصوص نقدية استثارية مغلقة وقراءات منفتحة، وكلها تنصب حول نصوص تخييلية تتسم بانفتاحها وطلائعيتها في استفزاز القارئ واستثارته وتخييب أفق انتظاره، لأن حميش لا يكتب روايات تقليدية أو يتناول تيمات مستهلكة، بل يطرح قضايا الراهن ومشاكل الحاضر برؤية إنسانية قوامها الألم والأمل في التغيير بصيغ وأشكال تعبيرية جديدة.

المبحث الخامس: الاشتقاق النصي:

لفهم روايات بنسالم حميش وتفسيرها لا بد من ربطها بالتراث السردي والبحث عن المرجعيات الأصلية التي تحكمت في نصوصه الروائية لمعرفة العلاقات الاشتقاقية الموجودة بين النصوص الأصلية والنصوص المتفرعة عنها، وذلك من أجل اكتشاف الروابط التناصية الموجودة بين المتن التراثي والمتن الإبداعي، وإلى جانب تحديد التعاليات النصية، لا بد أيضا من معرفة الكيفية التي تم بها تخييل النص التراثي السابق، وهنا نستحضر المحاكاة الساخرة والتحويل والمعارضة وتقنيات أخرى تتدخل في نقل نص من حالة معينة الى حالة أخرى.

هذا ويلاحظ أن حميش نوع مصادره التراثية، فتارة يستقي من التراث الشعبي كما هو الحال في "بروطابوراس يا ناس !" وتارة أخرى من التراث العربي القديم كما في "العلامة" و" مجنون الحكم"، بل يأخذ أحيانا مادته الابداعية من التراث الإغريقي كما نجد بروطابوراس يا ناس ! والموروث الغربي، كما هو الحال في روايته "سماسرة السراب"، لكن السؤال الأساسي هو كيف تفاعلت نصوص حميش الروائية مع التراث السردي القديم شكلا ودلالة ورؤية؟.

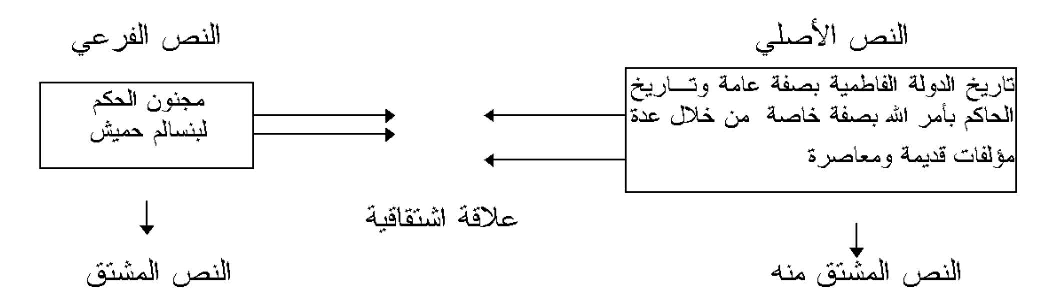
١- الاشتقاق النصي في رواية مجنون الحكم لبنسالم حميش:

لا يمكن فهم (مجنون الحكم) باعتبارها رواية وتخييلا تاريخيا إلا بربطها بالنص الأصل، أو المرجع المشتق منه لمعرفة العلاقة الاشتقاقية والتفاعلية الموجودة بين الرواية والنص الأصل، علما بأن حميش يشتغل على المادة التاريخية ويستعمل تقنية التخييل في تحليل ثغرات التاريخ المرجعي وملء الهوامش وافتراض الكائن والممكن دون تجاوز الحد المحتمل والمنطق السليم.

يرصد حميش في "مجنون الحكم" سيرة الحاكم بأمر الله الخليفة الفاطمي بمصر، تلك الشخصية المتناقضة في أهوائها ومزاجها وأحوالها النفسية، الظاهرة منها والمضمرة والمعلنة والمكبوتة، وبهذا يعود إلى التراث باعتباره نصا أصلا وينقله إلى فضاء الرواية بعد تحويله إلى مادة فنية وجمالية، والتخييل على ضوء مواده الإخبارية والحدثية، ويلاحظ البناء المتوازي في الرواية، حيث يتقاطع التاريخ مع التخييل الروائي، لاضاءة شخصية الحاكم بأمر الله.

إذن تحاور الرواية ما كتب تاريخنا عن شخصية الحاكم بأمر الله الخليفة الفاطمي الثالث، وتصححه وتملأ الفراغات المنسية في الجنبات النفسية والعقلية والوجدانية والأخلاقية. فإذا كان السبحي هو مؤرخ الحاكم وكاتب التاريخ الرسمي للدولة الفاطمية في مصر، فإن حميش يبدو مؤرخا مبدعا يعيد النظر في كتابات السبحي وأقواله التي قد لا تمت بصلة إلى الحقيقة والواقع الكائن، ليعيد كتابته

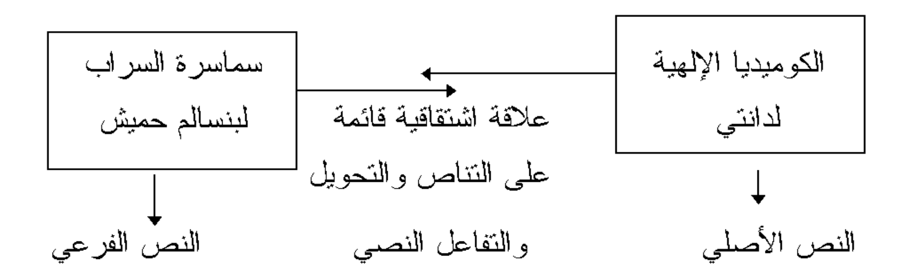
من جديد اعتمادا على الافتراض والتخييل الجمالي مراعيا الجوانب الإنسانية والبشرية التي يمتاز بها كل كائن فردي شعبيا كان أو حاكما.



أما عن المراجع والمصادر التاريخية التي تم التخيل على ضوئها، فقد أشار إليها بنسالم حميش في نهاية الرواية أي في لائحة الهوامش والمراجع.

٢- الاشتقاق النصي في رواية "سماسرة السراب":

تشبه قلعة حميش في سماسرة السراب كثيرا مطهر دانتي باعتبارها مكانا لمحاسبة "المذنبين" وتصفيتهم وتطهيرهم ومحاكمتهم عن أخطائهم. وكل هؤلاء "المذنبين" الأبرياء لهم الرغبة في النجاة بأرواحهم الطاهرة نحو الله. كما تستحضر الرواية في مقاطعها إشارات إلى بنية الجحيم مثل معصرة العنب وأمكنة العذاب ومقاصل الموت والحتف النهائي، وإشارات كذلك إلى الجنة الأرضية أو السماوية كما لدى دانتي في الكوميديا الإلهية.



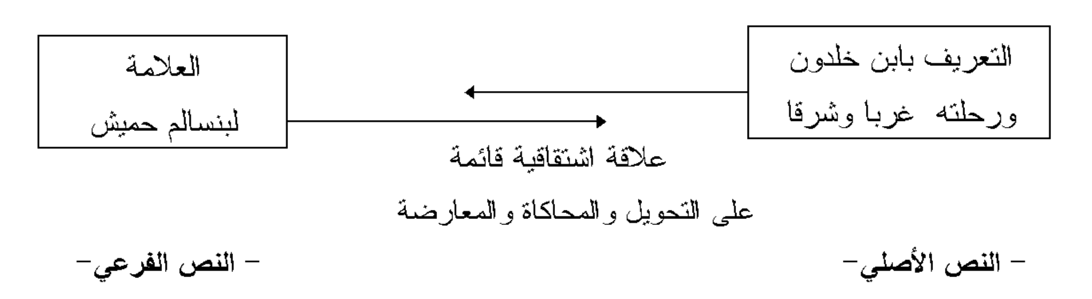
وعليه فرواية (سماسرة السراب) نص لاحق (للكوميديا الإلهية)، باعتبارها نصا سابقا والعلاقة بينهما هي علاقة تفاعل نصي وحوار تعالقي قائم على المحاكاة والتحويل والمعارضة والمفارقة، والدليل على تأثر بنسالم حميش بالكوميديا الإلهية تصريحاته المتكررة في شهاداته واستجواباته الحوارية وإعجابه بدانتي باعتباره من رواد الإبداع الروائي في العصر الوسيط. ([1])

١ - انظر بنسالم حميش (ثقافة الرواية) العلم الثقافي المغرب، السنة ٢٩ السبت ٢٥ أبريل، ١٩٩٨، ص ص ٧-١١.

يقول حميش "إن القلعة في روايتي تشبه بالفعل (مطهر) دانتي إنها عبارة عن مصفاة وظيفتها سبر أغوار طالبي الهجرة لتمييز صالحهم عن طالحهم... وتيسير نزوح الأدمغـــة وحـــبس عـــديمي المهارات في انتظار إرجاعهم إلى قواعدهم غير سالمين" ([1]).

٣- العلامـــــة:

استعار بنسالم حميش في رواية "العلامة" سيرة ابن خلدون إبان إقامته بمصر. واشتغل علـــى مادة تاريخية مشتقاة من كتاب ابن خلدون: التعريف بابن خلدون ورحلته غربا وشرقا. وقد حققها محمد بن تاويت الطنجي([2]). ويوجد هذا التعريف في آخر كتاب العبر وديوان المبتدأ والخبر في أيام العرب والعجم والبربر ومن عاصرهم من ذوي السلطان الأكبر، المجلد السابع([3])، وقد تناول ابن خلدون فـــي هذا التعريف حياته ونشأته ورحلته غربا وشرقا ولقائه بتمورلنك زعيم التتار. وخصص المؤلف لحياته مائة وثمان وسبعين صفحة، مما يجعله هذا الكم كتابا مستقلا. ويتضح الاشتقاق والنصي على النحـــو الموالي:



٤- بروطابوراس يا ناس!:

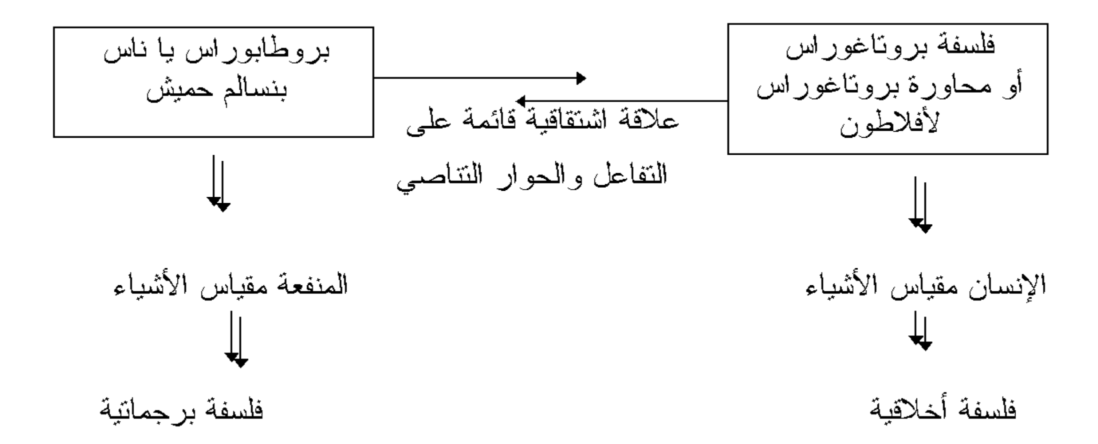
إن هذا الرواية إدانة لسماسرة السلطة وأعوان الحكم الذين لا هدف لهم سوى تحقيق المـــآرب الشخصية والمنافع الخاصة، فلا قيمة للأخلاق السامية والقيم الفضلى. ولا مكانة للإنسان والإنـــسانية، فالمنفعة هي مقياس الأشياء، وليس الإنسان. وستند الاشتقاق النصي في هذه الرواية إلى هذه الخطاطة التقريبية.

أو متعة الكتابة هي الربح الأبقى)، الاتحاد الاشتراكي، ٣١ يناير ١٩٩٧.

١ - أنظر، رفعت سلام (بنسالم حميش... وسماسرة السراب) حديث إلى المحرر الثقافي لوكالة أنباء الشرق الأوسط القاهرة، ١٦ يونيو (مخطوط لدى الباحث).

٢ - ابن خلدون: التعريف بن خلدون ورحلته غربا وشرقا، تحقيق، محمد بن تاويت الطنجي لجنة التأليف والترجمة والنشر القاهرة، ط١٩٥١/١.

[3] - ابن خلدون: كتاب العبر، المجلد ٧، دار الكتب العلمية، ط ١٩٥٢/١.



إذن يقابل حميش بين بروتاغوراس الحكيم الذي يرى أن الإنسان هو الغاية والمقياس، وبين بروطابوراس السياسي الذي يرى أن المنفعة هي الهدف والمسعى مادامت تخدم الذات.

لقد استعار حميش محاورة بروطاغوراس ليحاكيها بطريقة ساخرة قائمة على المفارقة، والتهكم واللعبية، وتحريف الدلالات، والصيغ الأسلوبية، وليعارض بين الحكمة والسياسة، وبين الإنسان والمنفعة. إنها جدلية القيم، وصراعها مبني على ثنائية المنفعة والفضيلة والذات والروح.

٥- رواية محن الفتى زين شامة:

ترصد رواية «محن الفتى زين شامة» سيرة مثقف مجاز عاطل في ظل الحكم الفردي الاستبدادي، وتستحضر محنه ومغامراته كمحنة الاعتقال والاستنطاق ومحنة الصعلكة والبطالة والتسكع في الشوارع ومحنة الفقر والتشرد، ومحنة الحب والغرام، ومحنة الأسر في مصحة الأمراض العقلية، ومحنة الوقوع في مصيدة المخبرين، إلى جانبي محنتي الاستبداد والموت. مخاطرات عديدة في عدة فضاءات عدائية وحميمية. وتطرح هذه الرواية بالنسبة لنا غموضا على مستوى الإحالة التناصية والأصل الذي اشتقت منه وتفرعت. فيرى أحمد المديني أن كتاب الفتوة لابن المعمار البغدادي الحنبلي هو الأصل والرواية هي الفرع لوجود علاقة تفاعلية بين النص السابق والنص اللاحق(١).

وعلى أي حال، فأرى أن بنسالم حميش أخذ المادة الإبداعية من نصوصه السابقة في إطار تناص داخلي، إذ سبق له أن كتب مسرحية بعنوان: "فصول الفتن ومسرح المحن" (٢)، كما نظم قصيدة شعرية وردت في ديوان الانتفاض، تحيل على الشخصية الرئيسية في رواية "محن الفتى زين شامة" وعنوان هذه القصيدة "الفتى زين العابدين" (٣).

[1] – د. احمد المديني (هوامش على "محن الفتى " قراءة في رواية سالم حميش الاتحاد الاشتراكي، المغرب، ٦ يونيو ١٩٩٣ م الملحق الثقافي، ص ٥.
[2] – د. بنسالم حميش: (فصول الفتن ومسرح المحن) آفاق المغرب، عدد ١، ١٩٧٦
[3] – د. بنسالم حميش: (الفتى زين العابدين) ديوان الانتفاض، دار الطليعة، بيروت لبنان، ص ٥٧.